Sociology of Culture and Art Volume 7. Issue 2. Summer 2025. P, 76 to 90

Research Paper

Study of chamber music of Sanandaj city as a genre of urban folk from the viewpoint of musical and poetic characteristics

Hamid Haseli[1*], Mostafa Mahmoudjanloo[2], Vahid Soleimani Nejad[3]
1. Lecturer, Departmen of Music, Faculty of Art and Architecture and Reserecher at Kurdistan Studies Institute (KSI), University of Kurdistan, Sanandaj, Iran (Corresponding auther).
2. Lecturer, Departmen of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
3. Lecturer, Departmen of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.

https://doi.org/10.22034/scart.2025.141166.1512

Received: April 24, 2024
Accepted: Septemebr 7, 2024
Available online: June 22, 2025

Keywords: Chamber music, Folk music, Sanandaj chamber (Majlessi) music, Bartonana, Domana

Abstract

The term "chamber (Majlessi) music" has dual meanings across different cultures. In some contexts, it refers to a performance setting where any type of music can be played according to the prevailing culture. In others, chamber music signifies a specific musical genre with distinct parameters. Sanandaj Majlessi music, also known as "Bartonana" and "Domana," is a genre explored in this study. This article analyzes the structural factors of this genre, including its poetic and musical elements, and explains the use of the terms Bartonana and Domana. This qualitative research is descriptive-analytical in nature. Data were collected using library methods, audio archives, and fieldwork, including attending performances and conducting interviews. The findings indicate that "Domana" is linked to the "Dom" community, a marginalized group in Sanandaj. Their frequent involvement in Majlessi performances led to the term Domana. In the case of Bartonana; many consider Majlesi to derive from Bartonana, the music associated with carpet weavers. Majlessi music's structure is based on how to use poetry and melody. Musically, it features a 7/8 rhythmic pattern and its melody is based on strophic form. The poems, all folk in origin, are utilized in four forms: chain, free, narrative, and improvisation. The chain form is unique to Majlessi, as it does not appear in Kurdish literature or other musical types. Majlessi music employs three performance methods: solo, duet, and collective. These methods play a role in enhancing social interaction and convergence, highlighting the cultural significance of Majlessi music in fostering community ties.

Haseli, H., Mahmoudjanloo, M., Soleimani Nejad, V. (2025). Study of chamber music of Sanandaj city as a genre of urban folk from the viewpoint of musical and poetic characteristics. *Sociology of Culture and Art*, 7 (2), 76-90.

Corresponding author: Hamid Haseli
Address: University of Kurdistan, Sanandaj, Iran
Email: Hamidhaseli80@gmail.com , h.haseli@uok.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction

The term "chamber (Majlessi) music" is seen in the musical culture of different nations. Due to the difference in the foundations of the structures, there are different interpretations of chamber music in each culture, which can be classified into two general categories: 1. In some cultures, the free performance of any type of music in an intimate and private environment is considered chamber music 2. In some others, chamber music is the name of a type that follows a specific framework. It seems that the first type is more widespread in the Middle East and the most obvious example of the second type is found in Western classical music. Although the first type of chamber music is also common among Kurdish people, in Sanandaj the term "chamber music" refers to a special type of music that does not exist in other Kurdish regions. This genre is also known as "Bartonana" and "Domana". Bartonana is a type of work music related to carpet weavers, and Domana means attributed to "Dom", which is a marginalized community in Sanandaj. This article analyzes the structural factors of Sanandaj chamber music, including poetry and musical elements, and how to use them. In this way, the reason for the use of Bartonana and Domana to introduce this genre will be explained.

2- Methods

using the qualitative method; Specifically, the descriptive-analytical type, first, the three terms of chamber music, Bartonana, and Domana were analyzed to explain why these three titles are used as the “genre under study” in this research. Then the musical elements and their poetic forms were classified and the structural features that caused the Majlessi (chamber) type to be a specific genre were analyzed. In this regard, as oral sources, 1. 52 audio and visual works 2. The lived experience of the author in charge which is based on years of encountering chamber music performance in the field of research (Sanandaj city) and 3. Interviews with active figures in chamber music were used. Data including genealogical, sociological, and historical data were extracted from library sources.

3- Findings

Although there is a genre of chamber music in Kurdish regions that does not have a specific structure and different types of music may be performed in it, in Sanandaj, chamber music is a type of folk music that follows specific frameworks. The findings show that the structure of Sanandaj chamber music, which is also called Bartonana and Domana, is based on the use of poetry and music, and all three have the same instructions. From the point of view of music, the 7/8 “Gariyan” rhythm with the pattern (3+2+2), which is also the rhythm of a “Halparke” (dance) specific to Sanandaj, is considered the main characteristic, and the melody is also in a strophic form with each One of the verses is repeated and contains two sentences. The poems are generally folk and have a ten-syllable form. Among the four poetic forms of chain, free, narrative, and improvisation that are used in Majlessi, the chain form is more important. On the other hand, regardless of the common structural relations, the term Majlessi has a semantic relationship with the type under discussion in the research. But, regarding the other two terms, it should be mentioned that some of the interviewees believed that Majlessi is the Bartonana that women used to sing in workplaces and homes while weaving carpets and that males learned it and over time, with the desexualization of the female sphere, it has been performed with a male format in the chamber. The Doms were also nomadic minstrels in the society and, it seems that they learned the rules of joyful music and performed it in wedding ceremonies by being influenced by the culture of the people of Sanandaj. In the past, a part of the wedding ceremony in Sanandaj was devoted to Majlessi singing. Therefore, due to a large presence at weddings and performing majlessi singing, the term Domana was placed next to majlessi and Bartonana. According to another belief, some believe that after the fame of "Malek Mohammad Mohammadi" known as "Male Dom", who was a capable singer in the chamber style, the term "Domana" was added to the music literature of Sanandaj city.

4- Discussion & Conclusion

Research papers have been conducted on some types of music of the Kurdish people. But, in order to find the questions that are related to the quiddity of the music of a culture and to complete its sound map different layers need to be examined. Therefore, in this research, Sanandaj chamber music has been studied for the first time. Based on this, by focusing on the qualitative method, the analysis of the texture of this genre from the perspective of music and poetry and how they are used, Bartonana

Haseli, H., Mahmoudjanloo, M., Soleimani Nejad, V. (2025). Study of chamber music of Sanandaj city as a genre of urban folk from the viewpoint of musical and poetic characteristics. *Sociology of Culture and Art*, 7 (2), 76-90.

and Domana's concepts were analyzed in a descriptive-analytical way. While explaining the nature of Sanandaj's chamber genre, significant achievements were also achieved 1. The chain form is one of the four poetic forms used in majlessi music, and this form is exclusively used in majlessi, and there is no such poetic form in Kurdish literature. 2. Based on the opinions of the interviewees, the type discussed in the research is derived from Bretonana, which was popularized by men under the title Majleasi and Domana during metamorphosis, as well as the removal of feminine poetic concepts from it. 3. Doms, who have coexisted with the people of Sanandaj for many years, in previous studies, the question of their genealogy remained unanswered, and in some cases, they were considered Kurdish in origin, which was found in this article in the Baluch-inhabited areas, Afghanistan and India (their main land) had life and they were connected with music in these areas. Majlessi has a fixed formula and has made it possible for people to use the formula of combining poetry and music to create their own musical moments at every gathering. So that the preservation and spread of the Majlessi genre in Sanandaj has continued on this basis since long ago and in this way, a significant part of the folk poems Have been protected. Paying attention to such genres can play a role in strengthening social interaction and convergence, and because of its prevalence in Sanandaj, it can be effective in preserving the elements and identity of the musical culture.

5- Funding

This article has not received financial support.

6- Authors' Contributions

All stages of this research have been done jointly by the authors.

7- Conflict of Interests

According to the authors of this article, there is no conflict of interest.

Haseli, H., Mahmoudjanloo, M., Soleimani Nejad, V. (2025). Study of chamber music of Sanandaj city as a genre of urban folk from the viewpoint of musical and poetic characteristics. *Sociology of Culture and Art*, 7 (2), 76-90.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره هفتم، شماره دوم، تابستان ۱۴۰۴، ص، ۷۶-۹۰

مقاله پژوهشی

مطالعه‌ی موسیقی مجلسی شهر سنندج به‌عنوان یک گونه‌ی مردمی شهری از منظر ویژگی‌های موسیقایی و شعری

حمید حاصلی[1*]، مصطفی محمودجانلو[2]، وحید سلیمانی‌نژاد[3]

۱. استادیار، گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری و پژوهشگر پژوهشکده کردستان شناسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران (نویسنده مسئول)

۲. استادیار، گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

۳. استادیار، گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2025.141166.1512

تاریخ دریافت: ۵ اردیبهشت ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۷ شهریور ۱۴۰۳
انتشار آنلاین: ۱ تیر ۱۴۰۴

چکیده

اصطلاح «موسیقی مجلسی» به‌نسبت فرهنگ‌های مختلف مفهومی دوگانه دارد. در بعضی، به‌منظور بستری اجرایی است و به فراخور فرهنگ حاکم هرگونه‌ای از موسیقی در آن قابل اجرا است. در برخی دیگر، موسیقی مجلسی گونه‌ای موسیقایی است با پارامترهای مشخص. موسیقی مجلسی سنندج نیز یک ژانر است که به آن «بَرتَونانَه» و «دُمانَه» هم می‌گویند. دراین مقاله عوامل ساختاری این ژانر که شامل شعر و عناصر موسیقایی، و چگونگی بهره‌گیری از آنها است واکاوی می‌شود و از این طریق چرایی کاربرد اصطلاح بَرتَونانَه و دُمانَه نیز تبیین خواهد شد. پژوهش کیفی حاضر ازنظر ماهیتی توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و استفاده از آرشیو شنیداری و بخشی نیز ازطریق کار میدانی هم‌چون حضور در محل اجرا و مصاحبه جمع‌آوری شد. یافته‌ها نشان می‌دهد دُمانَه یعنی منتسب به «دُم»، که اجتماعی حاشیه‌نشین در سنندج است و تکثر حضورشان در اجرای مجلسی باعث شده که این‌گونه را دُمانَه نیز بنامند و ازطرفی، بسیاری مجلسی را مشتق از بَرتَونانَه می‌دانند که موسیقی قالی‌بافان است. ساختار مجلسی بر چگونگی کاربست شعر و ملودی استوار است، بطوریکه از منظر موسیقی شاخصه‌ی ریتمیک آن (۷/۸) است و ملودی فرمی استروفیکی دارد. اشعار هم تماما فولک هستند و در چهار فرم زنجیره‌ای، آزاد، روایی و بداهه‌سرایی به‌کار برده می‌شوند. فرم زنجیره‌ای منحصر به مجلسی است، زیرا در ادبیات کُردی و دیگر گونه‌های موسیقی دیده نمی‌شود. مجلسی دارای سه شیوه‌ی اجرایی یک‌قولی(یک‌نفره)، دوقولی(دونفره) و جمعی است. این روش‌ها در تقویت تعامل و همگرایی اجتماعی نقش دارند و اهمیت فرهنگی موسیقی مجلسی را در تقویت پیوندهای اجتماعی برجسته می‌کند.

واژه‌های کلیدی: موسیقی مجلسی، موسیقی مردمی، موسیقی مجلسی سنندج، بَرتَونانَه، دُمانَه

استناد: حاصلی، حمید؛ محمودجانلو، مصطفی؛ سلیمانی‌نژاد، وحید (۱۴۰۴). مطالعه‌ی موسیقی مجلسی شهر سنندج به‌عنوان یک گونه‌ی مردمی شهری از منظر ویژگی‌های موسیقایی و شعری. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۷۶-۹۰.

* **نویسنده مسئول:** حمید حاصلی
نشانی: گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران
پست الکترونیکی: h.haseli@uok.ac.ir , Hamidhaseli80@gmail.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

در موسیقی‌شناسی قومی، کل موسیقی به عنوان پدیده‌ی اجتماعی و فرهنگی تلقی می‌شود (بهار و نظری، ۱۴۰۱: ۹۰) که گروه‌ها و طبقات مختلف اجتماعی به دلایل گوناگون از آن استفاده می‌کنند. صرف‌نظر از مفاهیم آن در چارچوب هنر، در یک رویکرد کاربردی می‌توان گفت موسیقی کیفیت لحظات افراد و اجتماعات را دگرگون می‌کند. از این رو موسیقی در انسجام بخشیدن به روح جمعی در تجمعات گروه‌های انسانی، که به نوعی اولین خاستگاه این پدیده بوده است، نقش مهمی ایفا می‌کند. موسیقی در بسیاری موارد نه تنها رسانه‌ای برای بازتاب اوضاع و شرایط بلکه ابزاری برای ساخت محیط و معانی است (رازقی و دیگران، ۱۳۹۹: ۴۵). در مناطق کُردنشین ایران، به محیط تجمع در فضای بسته‌ی خصوصی مانند خانه، بدون هدفی خاص را مهمانی (میوانی، شه‌ونشینی و ...) گویند و اگر همین مهمانی با حضور پررنگ موسیقی توام شود، پرکاربردترین عنوان برای آن «مجلس» است، که ریشه‌ای عربی دارد. هرچند برای مناسباتی از قبیل شادی و شیون نیز از عنوان «مجلس» استفاده می‌شود، اما چنین مراسم‌هایی به منظور برگزاری یک رویداد است نه دیدار صرف دوستانه یا خانوادگی. اما عاملی که یک مهمانیِ صرف را از مجلس تفکیک می‌کند، عنصر موسیقی است. به تبع، به موسیقی‌ای که در مجلس عرضه شود «موسیقی مجلسی» گویند؛ نوعی از موسیقی که در فضایی غیر حرفه‌ای و به دور از جدیت و تشریفات اجرا می‌شود و حضور عوامل اجرایی آن، یعنی زنده بودن اجرا، از الزامات معنی بخش آن است. موسیقی مجلسی با ساختار و عناوین مشابه/متفاوت در بسیاری از فرهنگ‌ها وجود دارد. هدف اصلی این پژوهش مطالعه‌ی ساختار موسیقی مجلسی سنندج و بررسی رابطه‌ی آن با مفاهیم برتونانه و دمانه است. به‌نظر می‌رسد گونه‌ی مجلسی سنندج بر اساس ساختار شعری و موسیقایی‌ای که دارد بجز در منطقه‌ی فرهنگی اردلان (به مرکزیت سنندج) در دیگر مناطق کُردنشین وجود ندارد.

گونه‌ی مجلسی در موسیقی کلاسیک غرب تعریفی مشخص دارد که لویجی آن را به این شکل تصویر می‌کند: آهنگسازی برای تعداد محدودی از نوازندگان را نشان می‌دهد که حجم کمی از صدا را تولید و قطعه را با صمیمیت بیان می‌کند و همچنین مناسب اجرا در یک اتاق (مجلس) است تا سالن کنسرت (لویجی، ۲۰۰۰: ۱۴۶). طبق تعریف‌های موجود خاستگاه اصلی موسیقی مجلسی فضاهای کوچک و مهمانی‌ها بوده، اما اکنون ارکسترهای مجلسی درموسیقی کلاسیک غرب بدون وابستگی به فضا و مکان با چارچوب مشخص ازجمله رپرتوار[1] و سازبندی خاص خود، در سالن‌های مختلف به اجرای کنسرت مشغول هستند. در فرهنگ مردمانی مانند فارس، کُرد، ترک و عرب نیز شاهد اجرای موسیقی در محیط‌های صمیمی مانند مهمانی هستیم اما این اجراها بدون مرز و چارچوب خاصی صورت می‌گیرد یعنی امکان اجرای هر نوع موسیقی با هر نوع سازبندی در مجلس وجود دارد به همین دلیل قابل انتقال به یک صحنه‌ی رسمی نیست. با این تفاسیر می‌توان دو رویکرد کلی را برای موسیقی مجلسی متصور شد: ۱. اجرای آزادانه از هر نوع موسیقی در یک مجلس. در این شرایط اصطلاح «موسیقی مجلسی» معرفِ بستر اجرا است نه اشاره به یک گونه‌ی خاص از موسیقی ۲. موسیقی مجلسی نام گونه‌ای است که از چارچوبی مشخص پیروی می‌کند. سنندج به عنوان یکی از شهرهای مهم در نقشه‌ی صوتی موسیقی مناطق کُردنشین مانند بسیاری از فرهنگ‌ها، نوع اول از موسیقی مجلسی را نیز دارد، اما هدف غایی ما گونه‌ای پرطرفدار از مجلسی است که جزء گروه دوم به شمار می‌آید و از پارامترهایی مشخص تبعیت می‌کند؛ پارامترِ سه‌گانه‌ی ریتم، شعر و ملودی، با برخوردی به غایت ساده که نمادی از موسیقی فولکلور است. از طرفی در جامعه‌ی سنندج به واسطه‌ی این گونه‌ی موسیقایی با دو اصطلاح مهم دیگر مواجه می‌شویم، اولی بَرتَونانَه (Bartawnana)، که گونه‌ای از انواع موسیقیِ کار به شمار می‌آید و بسیاری معتقدند مجلسی از بَرتَونانَه مشتق شده است، دومی دُم (Dom یا Dum)، که اجتماعی کوچنده هستند و به دلیل تکثر حضورشان در مجالس و اجرای گونه‌ی مجلسی، این گونه را با نام آنها، یعنی دُمانَه نیز می‌شناسند. تفکیک اینکه چه شخصی و از کدام طبقه‌ی اجتماعی کدام اصطلاح را برای این ژانر استفاده می‌کند، ممکن نیست. زیرا پاسخ مصاحبه‌شوندگان به چرایی به‌کار بردن اصطلاح مورد نظرشان این بود که «این اصطلاح را 'بیشتر' شنیده‌ام»، که خود نشان از آشنایی آنها با اصطلاح‌های دیگر نیز است. پیداست سه اصطلاحِ مجلسی، بَرتَونانَه و دُمانَه در شهر سنندج، برای گونه‌ی مورد نظر پژوهش حاضر مفهومی واحد دارد. این مفهوم از مجموعه عواملی مانند الگوی ریتم مشخص، ملودی‌های ساده، قواعد نظام‌مند مربوط به استفاده از شعر، اصول اجرایی خوانندگان، ساز همراهی‌کننده‌ی مشخص تشکیل

۱. در اینجا به معنی مجموعه‌ی قطعات مورد نظر برای یک اجرا است.

حاصلی، حمید؛ محمودجانلو، مصطفی؛ سلیمانی‌نژاد، وحید (۱۴۰۴). مطالعه‌ی موسیقی مجلسی شهر سنندج به‌عنوان یک گونه‌ی مردمی شهری از منظر ویژگی‌های موسیقایی و شعری. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۷۶-۹۰.

شده است. چون شناخت گونه‌ی مجلسی براساس پارمترهای مشخص صورت می‌گیرد، مانند موسیقی کلسیک غرب، وابستگی به مکان در آن کم اهمیت می‌شود و در هر مکانی(از جمله سالن کنسرت) قابل اجرا است. باید توجه داشت مطالعه‌ی چنین گونه‌هایی بجز توسعه‌ی مرزهای شناختی در حوزه‌ی موسیقی کردی، درک کردن رابطه‌ای را گوشزد می‌کند که بدون سیستم حمایتی خاصی، بین توده‌ی مردم و یک گونه‌ی موسیقایی وجود داشته و از آغاز نامعلوم آن تا اکنون همواره رابطه‌ای رو به گسترش بوده است. حمایت یا عدم حمایت از موسیقی توسط نهادهای سیاسی و/ یا مذهبی موجب شکوفایی یا رکودِ زندگیِ موسیقایی و نه زندگی یا مرگِ آن می‌شود (فاطمی، ۱۳۹۳: ۲۵۶). تحقیق در خصوص چنین گونه‌هایی می‌تواند ضمن حفاظت از سامانه‌ی ساختاری- اجرایی آنها، زمینه‌ی استفاده از این میراث ناملوس به نفع تقویت هویت شنیداری- موسیقایی را مهیا سازد.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

کلیدواژه‌ی «موسیقی کُردی» نشان می‌دهد کتب، مقالات و پایان‌نامه‌هایی با زبان‌ها و زوایای دید مختلف، مفاهیم و دغدغه‌هایی را مورد تحقیق قرار داده‌اند. بخشی از مطالعات به بررسی مبانی نظری و ساختار فواصلِ سامانه‌یِ موسیقایی مربوط می‌شود (از جمله نک: ره‌ووف، ۲۰۰۹- ئه‌حمه‌د و پیشداد، ۱۴۰۱- نظری، ۱۳۹۷)، برخی به گونه‌شناسی و طبقه‌بندی آنها (از جمله نک: حاج‌امینی، ۱۳۸۱(الف و ب)- ضیاءالدینی، ۱۳۹۷)، برخی از منظر تاریخی به موسیقی نگاه کرده‌اند (برای نمونه نک: حمه‌باقی، ۲۰۰۲- حاج‌امینی، ۱۳۹۴)، دسته‌ای سازشناسی را مدنظر قرارداده‌اند (برای نمونه نک: نقیب سردشتی، ۱۳۸۵- نصراله‌پور، ۱۳۹۶- میرزائی‌کوتنائی، ۱۴۰۰)، و گروهی از پژوهش‌ها نیز در ارتباط با دیگر علوم، به صورت بینارشته‌ای موضوعاتی را هدف قرار داده‌اند (از جمله نک: فرخ‌نیا، رحیم و ابراهیم محمدی، ۱۳۸۹- فرازمند، پرنگ و کیوان آقامحسنی، ۱۴۰۰). با توجه به گستره‌ی پژوهش‌های صورت گرفته، در هیچ‌کدام به موسیقی مجلسی/ بَرتَونانه/ دُمانه توجهی نشده و در برخی موارد تنها به ذکر نام آنها بسنده شده است (برای نمونه نک: ضیاءالدینی، ۱۳۹۴: ۹- حق‌شناس-فه‌زلوللاهی، ۱۳۹۳: ۶۶-۶۸- نظری، ۱۳۹۵: ۲۲-۲۳). اما در خصوص دُمها به عنوان یک گروه انسانی (نه گونه‌ای موسیقایی)، منابع محدودی مطالبی را بیان داشته‌اند. شرفکندی و مردوخ کردستانی -بدون تعیین هویت فرهنگی- آنها را عشیره‌ای معرفی کرده‌اند که در اطراف سنندج زندگی می‌کنند و به کوچنده بودنشان نیز اشاره دارند (شرفکندی، ۱۳۶۹: ۳۰۶- مردوخ کردستانی، ۱۳۷۹: ۱۰۲-۱۰۳). اما برخی مطالعات نشان می‌دهند دُمها در مناطق بلوچ‌نشین هند، پاکستان، افغانستان و تا حدودی ایران، عشیره‌ای شناخته شده هستند که با شعر و موسیقی رابطه دارند و از نظر تبارشناسی آنها را متعلق به آن مناطق (بخصوص هند) می‌دانند (خدیوجم، ۱۳۶۷: ۲۹-۳۱- لانگ‌ورث، ۱۹۰۷: xvi- نقیب سردشتی، ۱۳۸۵: ۵۷-۵۹).

۲-۲: ملاحظات نظری

موسیقی مردمی

از نظر تاریخی واژه‌ی «مردمی» به معنی چیزی است که «وابسته به مردم عادی است» (شوکر، ۱۳۸۴: ۲۲). این تعریف از منظر تاریخی ممکن است صحیح باشد اما وابسته بودن به مردم عادی سوالی را در ذهن متبادر می‌کند که هدف، تولید است یا مصرف آن؟ چون هر کدام از این دو هدف، در دنیای معاصر تعاریف را به سمتی متفاوت سوق می‌دهد. تفاوتی که اکنون بین موسیقی مردمی و موسیقی مردم‌پسند باید قائل شد در این است که اولی متعلق به مردم است و به عبارتی خالق آن توده‌ی مردم هستند و دومی، توده‌ی مردم به آن علاقه‌مندند و با شیء شدگی موسیقی همراه است. در موسیقی مردم‌پسند با یک فرآورده‌ی فرهنگی به نام موسیقی روبرو هستیم که در بستری اقتصادی تولید شده و شنوندگانی را خلق می‌کند، که در این برآیند لزوما رابطه‌ی فرهنگی بین مخلوق و محصول وجود ندارد مگر در زبان، که آن هم بیشتر در موسیقی صادق است تا عناصر فرهنگی دیگر. زمانی از موسیقی مردم‌پسند صحبت می‌کنیم، هدف نوعی از موسیقی است که به شکلی تجاری، هدایت می‌شود (شوکر به نقل از برنت، ۱۳۸۴: ۲۳). اما موسیقی مردمی(توده/عامه/فولک) محصول یک جریان تاریخیِ زیسته است که در بازه‌ی تولید آن فرهنگ عامه نقش کاتالیزور را ایفا کرده است. از طرفی در برخی موارد، دو سویه‌ی مردمی و مردم‌پسند در یک نقطه‌ی

التقاطی به هم می‌رسند. بطوریکه ضمن مردمی بودن، یک موسیقی می‌تواند مردم‌پسند نیز باشد. موسیقی شهری طیف وسیعی از انواع موسیقی را در خود جای می‌دهد، از موسیقیِ به اصطلاح «جدی» –که بیشتر مورد علاقه‌ی اشراف و طبقه‌ی مرفه بوده– گرفته تا موسیقی جشن‌ها (عروسی و..)، موسیقی آئینی، موسیقی مجلسی، موسیقی کافه‌ای و غیره. باید اشاره کرد که طبقه‌بندی این گونه‌ها امروزه دچار اختلاط شده و به سختی می‌توان تصویر مشخصی از موسیقی شهری ارائه داد. بزودی در همه‌ی این مناطق، هیچ نخواهیم داشت جز فقط یک موسیقی سبُکِ شهری که هم می‌توان آن را در خانه شنید، هم در تاکسی، هم در رستوران یا کاباره و هم در جشن‌ها و محافل دوستانه (فاطمی، ۱۳۹۳: ۳۷۴). در چنین شرایطی گونه‌ی مجلسی سنندج –که گونه‌ای فولک به شمار می‌آید– توانسته با حفظ مختصات اجرایی، در بستر اجتماعی شهر به حیات خود ادامه دهد. با توجه به وجود تفاوت در اهداف پژوهش و ساختار موسیقی، در بررسی موسیقی مجلسی سنندج به نوع نگاه فاطمی در کتاب 'جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی' (فاطمی، ۱۳۹۳) توجه شده است.

موسیقی مجلسی

موسیقی یکی از تولیدات انسان بوده و ساختارمند است، اما ساختار آن به خودی خود و جدا از رفتاری که آن را تولید می‌کند، نمی‌تواند معنی داشته باشد (مریام، ۱۴۰۱: ۳۷). مردم کُرد که به واسطه‌ی مختصات فرهنگی مرزهای شناختی‌شان را نسبت به همسایگان خود تعریف کرده‌اند، از جوامع کوچکتر یا به اصطلاح خرده‌فرهنگ‌هایی به وجود آمده است که شکل‌گیری ساختار آنها تابع عواملی چون همسایگی فرهنگی و جغرافیا است. لذا، معیارهای جغرافیایی و معیارهای فرهنگی هر دو در مرزبندی خرده فرهنگ‌های کُردی تاثیر دارند (ضیاءالدینی، ۱۳۹۷: ۳۱). هر کدام با تفاوت‌هایی، رفتار گروهی خاص خود را دارند و موسیقی نیز به عنوان یکی از عناصر رفتاری انسان، بخشی از آن به شمار می‌آید. به هر شکل؛ موسیقی خارج از حوزه رفتار انسان نمی‌تواند وجود داشته باشد و گونه‌های مختلف رفتاری انسان در آن دخیل هستند (مریام، ۱۴۰۱: ۴۷). در نقشه‌ی موسیقایی مناطق کُردنشین، بافت‌های متنوعی از موسیقی به چشم می‌خورد. هر کدام از شاخه‌های عمده‌ی زبانیِ کرمانجی، سورانی، کلهری و هورامی (ویسی، ۱۳۹۸: ۱۳۵–۱۳۶) در گستره‌ی جغرافیایی زیستگاه مردم کُرد، دارای زیر شاخه‌های تلفظیِ(لهجه‌ایِ) دیگری هستند که المانی از تنوع فرهنگی می‌باشد. از دیگر سو به دلیل ارتباط تنگاتنگ زبان و موسیقی، گونه‌گونی لهجه، عاملی تاثیرگذار در ایجاد بافت‌های موسیقایی بوده است. اردلان از نظر زبانی، زیرگروه گویش سورانی و از نظر جغرافیایی نام یک منطقه‌ی فرهنگی به مرکزیت سنندج است. در ایران نام کردستان رسما به همه‌ی مناطق کردنشین اطلاق نمی‌شود بلکه تنها به استانی اطلاق می‌شود که با اردلان قدیم تطبیق می‌کند (ادموندز، ۱۳۶۷: ۱۴). در سنندج گونه‌های مختلفی از موسیقی وجود دارد. برخی از آنها کاربردی مناسبتی (آئینی یا مذهبی) و برخی کاربردی صرفا موسیقایی دارند. موسیقی مجلسی سنندج گونه‌ای صرفا موسیقایی است.

تولد موسیقی مجلسی در اروپا فرصتی ایجاد کرد که گروه‌های کوچکِ محدود به چند نفر و با سازبندی متنوع (اغلب خانواده‌ی ویولن‌ها) بتوانند در مکان‌های بسته‌ی خصوصیِ خارج از انحصار کلیسا، اجرا داشته باشند و به واسطه این اجراها توان تکنیکال خود را قوت ببخشند. سپس با استحکام جایگاه موسیقی مجلسی، نوازندگان و آهنگسازان حرفه‌ای‌تری در این ژانر نواختند و آهنگسازی کردند (ساکس، ۲۰۱۶: ۳–۵). پس در موسیقی غرب تعداد محدود نوازندگان و به تبع حجم صدای کم، شاخصه‌ای است برای تشخیص گونه‌ی مجلسی. منشا این ژانر [مجلسی] از افراد آماتور بود و در قلب علاقمندان و موسیقی‌دانان برخاسته از سنت‌های موسیقی فولک خانه کرد (ساکس، ۲۰۱۶: ۳). اگرچه مجلسی در فرهنگ غرب نیز ریشه در موسیقی فولک دارد، اما تاریخ شکل‌گیری آن مشخص است و ساکس نامگذاری آن را به مارکو اسکاچی نظریه‌پردازِ موسیقیِ قرن هفدهم نسبت می‌دهد (ساکس، ۲۰۱۶: ۳) و همچنین دارای ساختاری است که آهنگسازان بسیاری بر اساس آن برای گروه مجلسی قطعه می‌ساختند و این موضوع مجلسی را در اروپا به مرور از موسیقی فولک جدا کرد. اما این امر در مورد مجلسی سنندج صادق نیست و هنوز فولک محسوب می‌شود. این گونه موسیقی‌ها [فولک] به اشخاص خاصی تعلق ندارند زیرا یک نفر شعر آن را می‌سازد و کس دیگر ملودی آن را و بار دیگر آن را کسان دیگری بازسازی مجدد می‌کنند (حجاریان، ۱۳۸۶: ۱۳۷– ۱۳۸). موسیقی فولک جزء آن نوع موسیقی‌هاست که به طور شفاهی از جریان نسل‌ها می‌گذرد و به نام قوم‌ها یا گروه‌ها تعیین هویت می‌شوند (حجاریان، ۱۳۸۶: ۱۳۷). در

فرهنگ مردم عرب نیز به واسطه‌ی اجراهای مجلسی به مرور زمان نوعی از تبادل احساسات بین مخاطب و گروه اجرایی به وجود آمده که حتی آن را به خلسه تشبیه کرده‌اند و در آن مخاطب در هر قسمت از اجرا، اگر حالتی، تکنیکی و یا شعری در او تاثیری ویژه‌ای ایجاد کرد احساس خود را با صدای بلند بیان می‌کند و خواننده یا نوازنده/ها را با کلماتی تشویق می‌کند. این نوع واکنش در قرائت قرآن نیز به منظور تشویقِ قاری، نمود پیدا کرده است. مردم عرب به این نوع اجرا که در آن رابطه‌ی ویژه‌ای وجود دارد طَرَب می‌گویند. برای اعراب، طرب مترادف موسیقی نیست، بلکه فراتر رفته و به مفهومی زیباشناختی که به احساسات موسیقایی و منابع شعر سنتی که آن را ایجاد می‌کند اشاره دارد، گسترش می‌یابد[...] که در آن تبادل عاطفی بین اجراکنندگان و مخاطبان ظاهر می‌شود (الِنی، ۲۰۱۹: ۲). در ادبیات موسیقایی مردم فارس هم مجلسی وجود دارد و این گونه از دیرباز بخصوص میان درباریان (نک. میثمی، ۱۳۸۱) رواج داشته است. سه شکل اصلی موسیقی مجلسی در دوره‌ی صفوی شامل موسیقیِ سازی، موسیقیِ آوازی و موسیقیِ رقص می‌باشد. همچنین، موسیقی مجلسی را معمولاً موسیقی‌دانان مختلفی می‌نواختند که عبارت بودند از مُصَنفان، سازندگان، خوانندگان، گویندگان و نقالان. مُصَنفان سازنده تصنیف بودند؛ یعنی قطعه‌ی ضربی آوازی‌یی در اوزان و فرم‌های متنوع. خوانندگان آوازهایی می‌خواندند که وزنی آزاد داشت، اما گویندگان تصنیف می‌خواندند. نقالان به نواختن موسیقی روایی و غالباً خواندن شاهنامه می‌پرداختند (آزاده‌فر، ۱۳۹۳: ۱۹۲). همانطور که اشاره شد در بسیاری از فرهنگ‌ها، موسیقی مجلسی بیانگر قید مکان است و اجرای هر نوع موسیقی با هر نوع سازبندی را شامل می‌شود. اما این مفهوم موسیقایی برای مردم شهر سنندج، حتی به نسبت موسیقی کلاسیک غرب دارای تشخص بیشتری است.

یک ارزیابی رسانه‌ای از موسیقی مجلسی سنندج

اگر مردمی را به عنوان یک صفت به کار ببریم، نشان‌دهنده‌ی چیزی- فرد، محصولِ تولیدی، یک تجربه یا یک اعتقاد- است که مشترکا توسط گروه یا عامه‌ی مخاطبان مورد توجه قرار گرفته است. کاربرد آن برای رسانه‌ها، به معنی برنامه‌ی خاص تلویزیونی، فیلم، صحنه، کتاب و مجلاتی است که مقیاس بالایی مصرف دارند (شوکر، ۱۳۸۴: ۱۹). با این تعریف می‌توان یکی از برنامه‌های پخش زنده‌ی شبکه استانی کردستان که به مسابقه‌ی خوانندگی اختصاص داشت و نفرات با رای مردم انتخاب می‌شدند را مردمی پنداشت. صرف‌نظر از مراحل مقدماتی، در مرحله‌ی نهایی مسابقه برای انتخاب نفرات برتر، حدود پنج میلیون پیامک[1] به این برنامه ارسال شد که تا آن زمان بالاترین رکورد پیامکی برنامه‌های تلویزیونی ایران به شمار می‌آمد. برنامه در سال ۱۳۹۴ پخش شد و جمعیت استان کردستان در سال ۹۵ حدود یک میلیون و ششصد هزار نفر[2] بوده است که پیداست بیشتر مخاطبان فرا استانی بوده‌اند. یک نفر از شرکت‌کنندگان تمام مراحل را با گونه‌ی موسیقایی مجلسی سنندج طی نمود و در مرحله‌ی نهایی از بین دوازده نفر رتبه‌ی سوم را کسب کرد. در مقابل شرکت‌کنندگانی حضور داشتند که در مراحل مختلف قطعات خود را از آثار خوانندگان نامدار یا نوستالژیک‌ترین قطعات موسیقی کردی انتخاب کرده بودند. چنین سنجشی در برنامه‌ای- به تعبیر شوکر- مردمی، این نکته را گوشزد می‌کند که موسیقی مردمی (فولک) صرف‌نظر از اینکه تجاری شده باشد یا نه، همزمان می‌تواند مردم‌پسند نیز باشد.

٤- روش پژوهش

این مقاله پژوهشی کیفی است و با توجه به بکر بودن موضوع در حوزه‌ی موسیقی کردی ماهیتی توصیفی- تحلیلی دارد. توصیف و فهم وضعیت موجود و دلایل وجودی آن از اهداف روش کیفی است (منادی، ۱۳۸۵: ۸۳). این روش بنا به طبیعتش، با نظام ارزشی، ساختار ذهنیت‌ها و باورها سروکار دارد. همچنین برای درک مفاهیم فرهنگی که نیاز به درک محتوای کلامی و رفتاری دارد روشی فایده‌مند است. جمع‌آوری داده‌ها از طریق کار میدانی، آرشیو صوتی و تصویری، مصاحبه و بخشی نیز اسناد کتابخانه‌ای بوده است.

کار میدانی: این گونه از مجلسی مختص شهر سنندج است و نویسنده مسئول به عنوان شهروندی سنندجی طی سالیان متمادی امکان حضور و مصاحبت با مجریان و حاضرین در مجالس مختلف را داشته است. اغلب پژوهش‌های کیفی بر اساس تجربه و مشاهده‌های

۱. لینک خبر https://www.isna.ir/news/kordestan-21870/

۲. لینک مربوط به سالنامه‌ی آماری کشور در سال ۹۵ https://irandataportal.syr.edu/wp-content/uploads/Population-3.pdf

مستقیم پژوهشگر آغاز می‌شود. یعنی باید پژوهشگر از قبل با موضوع خود در محیط طبیعی برخورد داشته باشد (منادی، ۱۳۸۵: ۸۳). لذا تکثر حضور، شناخت جامعی از ویژگی‌ها و جزئیات موضوع را به همراه داشته است.

آرشیو: بجز حضور در مجالس، بنا به محبوبیت این گونه در سنندج و حومه، فایل‌های صوتی و تصویری قابل توجهی در دسترس می‌باشد که گستره‌ی اطلاعات و مشاهدات را وسعت بخشید.

مصاحبه: در برخی موارد همچون موضوعیت ماهیت دُم‌ها و چگونگی اجرای برتونانه، الزام مصاحبه با قالی‌باف‌های قدیمی، افراد فعال در حوزه‌ی مجلسی و همچنین ۳۰ نفر علاقه‌مند به گونه‌ی مجلسی به وجود آمد.

اسناد کتابخانه‌ای: جهت تبیین پیشینه‌ی تحقیق، کتب، مقالات و پایان‌نامه‌هایی گردآوری و مطالعه شد. گرچه پژوهشی در زمینه موسیقی مجلسی– در حوزه‌ی موسیقی کردی– یافت نشد اما خوانش و تحلیل منابع استخراج شده به تفهیم بهتر موضوع کمک شایانی نمود.

در نتیجه ابتدا ریشه‌ی اصطلاح‌های بَرتَونانَه و دُمانَه و هم‌چنین چرایی کاربرد نام آنها در کنار مجلسی تبیین می‌شود. سپس توصیف و تحلیل عوامل ساختاری گونه‌ی مجلسی که شامل عناصر موسیقایی و شعر می‌شود صورت می‌گیرد و همزمان نقش این عوامل در ایجاد ارتباط معنادار با مخاطبانش نیز واکاوی می‌شود.

۵- تحلیل یافته‌ها

۵-۱ مجلسی/ بَرتَونانَه / دُمانَه

قبل از پرداختن به شناخت ساختار، لازم است سه اصطلاح رایج مجلسی/ بَرتَونانَه/ دُمانَه که در سنندج این گونه‌ی موسیقایی را با آنها می‌شناسند واکاوی شوند و چرایی کاربردشان تبیین شود.

۵-۱-۱ مجلسی

گفتیم در مجالس سنندج نیز ممکن است از هر سبک و گونه‌ای، موسیقی اجرا شود، اما وقتی اصطلاح «موسیقی مجلسی» در میان باشد، منظور نوعی از گورانی است که دارای پارامترهای مشخص است و تصور عموم مردم از این عنوان، شکل یکسانی دارد.

گورانی مفهومی کلی برای هر نوع آواز است؛ اما، به طور دقیق این عنوان به آوازهایی اطلاق می‌شود که دارای متر[۱] (وزن یا ریتم) مشخص هستند. گورانی در مناطق مختلف کردستان دارای نام‌های متفاوتی است. در گویش کردهای شمال کردستان ساکن در طول مرز ایران و ترکیه عنوان «سْتران» (Stran) و «بسته» (Basta) و در گویش هورامی (اورامی) عنوان «بزم» (Bazm) مرسوم است (حاج‌امینی، ۱۳۸۱(الف): ۶۰). می‌توان گفت گورانی معادل تصنیف در موسیقی کلاسیک ایران است. یعنی موسیقی با کلامی که دارای ریتم باشد. در سامانه موسیقایی مردم کرد، موسیقی کلام‌محور بر دو طبقه‌بندی کلی استوار است: ۱. موسیقی با متر یا به عبارتی ریتم مشخص که به آن گورانی می‌گویند. ۲. موسیقی بدون ریتم مشخص(متر آزاد) که در اصطلاح عموم «مقام» نام دارد. پس مجلسی به واسطه‌ی ریتمیک بودن، یکی از انواع گورانی به شمار می‌آید. دو خاستگاه اصلی مجلسی یکی مهمانی‌های شبانه‌ی دوستان و نزدیکان است و دیگری عروسی‌ها است که در آن بخشی از مراسم را به مجلسی اختصاص می‌دهند. در مهمانی‌ها به ژانری که از یک ریتم مشخص (گَریان)، بافتار ملودیک خاص، رعایت اصول در بکار بردن شعر پیروی کند مجلسی می‌گویند نه تمامی اجراها[۲]. در عروسی‌ها نیز تمامی مراسم در فضای باز انجام می‌شود و اما به بخشی که مهمان‌ها در یک اتاق جمع شوند و گروه موسیقی با استفاده از ریتم «گَریان» گورانی خواندن را آغاز کنند، مجلسی اطلاق می‌شود. شاد بودن فضای عروسی، مجلسی را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و مجریان را وادار می‌کند که از مغمومیت اشعار کاسته و شادابی را ضمیمه کنند. حتی در مواردی اشعاری را به صورت بداهه در وصف برخی از حضار می‌سرایند که موجب می‌شود شخص مورد خطاب با شاباش و یا ادای کلماتی از مجلسی‌خوان تشکر کند. باید متذکر شد به دلیل تغییرات به وجود آمده در برگزاری مراسم‌های عروسی چه از نظر مکان برگزاری و چه سازهای مورد استفاده، می‌توان گفت بخش مجلسی خوانی از این مراسم حذف شده است.

گروه‌های موسیقی‌ای که در عروسی‌ها و برخی جشن‌ها شرکت می‌کنند عموماً برای حضور و اجرا دستمزد دریافت می‌کنند و حرفه‌ی آنها به حساب می‌آید[۳]. اما خارج از مراسم‌های عروسی مجلسی‌خوانی حرفه نیست و بابت آن دستمزدی دریافت نمی‌شود. از این منظر که خواننده‌ی مجلسی از طریق موسیقی ارتزاق نمی‌کند او را نباید حرفه‌ای دانست. پس لازم است بین توانمند بودن و حرفه‌ای بودن تفاوت

۳. بطور خلاصه: متر عبارت است از محاسبه یا تنظیم زمان بر مبنای ترکیباتِ ضرب‌های یکنواخت[یکسان] (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۱۵۳).

۱. هر کدام در بخش‌های مجزا تشریح خواهند شد.

۲. به نقل از برات نورائی در کردی به آنها شایی‌گیر(shai ger) می‌گویند، به معنی برپا کننده‌ی شادی.

قائل شد. بطور سنتی این خوانندگان صرفا افرادی خوش صدا بوده که دایره‌ی حفظیات اشعار فولک وسیعی داشته‌اند. شیوه‌ی آموزش طبقه‌بندی شده‌ای در موسیقی مجلسی وجود ندارد و امر یادگیری در حیات فرهنگی وی صورت می‌گیرد. به عبارتی این نوع موسیقی چنانکه دورینگ آن را «موسیقی مادری» (فاطمی به نقل از دورینگ، ۱۳۹۲: ۱۰۵) می‌نامد، مراحل یادگیری آن در بستر فرهنگ صورت می‌گیرد که هرس–کُویتس (Herskovits) برای آن از واژه «فرهنگ‌پذیری» (Enculturation) استفاده می‌کند (مریام، ۱۴۰۱: ۲۱۲). لذا خواننده‌ی مجلسی توانایی خود را در تکثر اجرا و حضور در مجالس تقویت می‌کند. می‌توان گفت مقبولیت خواننده‌ی مجلسی تابع سه اصل است: ۱. رنگ صدای مناسب و تاثیرگذار ۲. دایره‌ی وسیع اشعار حفظ شده ۳. توانایی نواختن دایره که ساز همراهی‌کننده‌ی اصلی در موسیقی مجلسی است. اگر از گزینه‌ی شماره یک که اصلی بنیادی و شماره‌ی سه که تا حدودی امری حاشیه‌ای است صرف‌نظر کنیم، اصل شماره‌ی دو، یعنی دایره‌ی حفظیات شعر یا حافظه‌ی شعری، عاملی مهم در ارزیابی خواننده به شمار می‌آید. زیرا به غیر از قواعدی که باید در استفاده از اشعار رعایت شود[۱]، خواننده برای اثبات توانایی خود، نیاز است از خواندن اشعار تکراری پرهیز کند.

مجلسی سه شیوه‌ی اجراگری دارد. یک قولی (یک نفری/Monologue)، دو قولی (دو نفری/Dialogue) و جمعی(polylogue) دارد. مدیریت اجرا در یک قولی به دلیل انفرادی بودن آن سخت‌تر می‌نماید. اجرا با نواختن ساز دایره شروع می‌شود، سپس چند بیت متوالی همراه با ملودی انتخابی خوانده می‌شود و خواننده به منظور رجوع به حافظه‌ی شعری و آماده کردن ابیاتی برای اجرا در بند (بخش) بعدی، فاصله‌ی زمانی کوتاهی را سکوت می‌کند که با نواختن دایره، آن فاصله‌ی زمانی پر می‌شود، و این سیکل تا آخر اجرا ادامه دارد. پس بدیهی است مدیریت اجرا با عناصرِ صدا، نواختن دایره و حافظه‌ی شعری صورت می‌گیرد. در دو قولی که اجرایی دو نفره است، هر کدام فرصت بیشتری برای اندیشیدن به آنچه باید در نوبت خود اجرا کنند دارند، اما پردازش حجم زیادی از اشعار توسط یک نفر امر ساده‌ای نیست. یکی از خوانندگان معروف در اجرای یک قولی، «مراد» است. نوبتی بودن اجرا در دو قولی کار را برای خوانندگان ساده‌تر می‌کند. معمولا در تعویض نوبت، خواننده‌ی دوم انتهای جمله قبل را همخوانی می‌کند. دلیل این همخوانی اعلام آمادگی و رفتن به پیشواز نوبت اجرای خود است و از طرفی باعث می‌شود انتقال نوبت اجرا و تغییر رنگ صوتی به طور نامحسوس روی دهد. در موسیقی هورامان نیز که دارای اجرای «دو قولی» است انتقال بر همین اساس صورت می‌گیرد. تلاقی اصوات در ارائه‌ی همزمانِ جمله یا فیگورِ ملودی یا جزءِ ملودی، در تعویض بندها توسط خوانندگان روی می‌دهد (حاج‌امینی، ۱۳۸۱(الف): ۳۱). این انتقال در موسیقی هورامان در بیشتر مواقع به صورت پارالل[۲] اتفاق می‌افتد و خواننده‌ی دوم در فاصله‌ای دیگر یا کوک صدایی که در آن راحت است ادامه می‌دهد اما در مجلسی این موضوع به ندرت رخ می‌دهد. خوانندگان در صورتی که برای بازیابی اشعار جدید نیاز به سکوت داشته باشند، همخوانی صورت نمی‌گیرد و فضای خالی بین دو بند را با نوازندگی ساز دایره پر می‌کنند. «ملک‌محمد محمدی(مه‌لی دُم)» و «یدالله محمدی» زوج هنری شناخته شده‌ای در شیوه‌ی دو قولی هستند. شیوه‌ی سوم که صورتی جمعی دارد وقتی اجرا می‌شود که خواننده‌ای در مجلس حضور نداشته باشد. پس آوازخوانی در یک همکاری جمعی به صورت دوره‌ای یا نوبتی بین حضار اجرا می‌شود. یعنی هر شخص که راغب به خواندن باشد باید بیتی را آماده داشته باشد و در زمان دلخواه پس از همخوانی کردنِ مصرع آخر با شخصی که مشغول خواندن است، نوبت خود را آغاز کند. اگر شیوه‌ی جمعی توسط افراد مجلسی‌خوان اجرا شود ممکن است ساعت‌ها ادامه پیدا کند. چون مجلسی دارای سامانه‌ی مشخص اجرایی است و گونه به‌شمار می‌آید، وابستگی به مکان(مجلس) را از دست داده و مانند مجلسی در موسیقی کلاسیک غرب، اکنون در هر مکانی(از جمله کنسرت) قابل اجرا است.

۵-۱-۲ بَرتَونانَه

بَرتَونانَه در لغت به معنی «جلوی دار قالی» و در اصطلاح به گونه‌ای از موسیقی گفته می‌شود که توسط قالی‌بافان به هنگام بافتن قالی اجرا شود. در سنندج بافتن فرش کاری زنانه بوده و در نتیجه بَرتَونانَه توسط آنها اجرا می‌شده است و جزء موسیقیِ کار به شمار می‌آید. بافتن فرش در خانه یا کارگاه‌های قالی‌بافی، شغلی برای قشر کم‌برخوردار بوده و انجام آن برای سال‌های متمادی، آسیب‌های جسمی و روحی را به همراه داشته است. در این صورت بدیهی است توصیف نقش و نگار قالی‌ها و ربط دادن آنها با حالات درونی خود اعم از آرزوها و دلدادگی‌ها، دستمایه‌ای برای شکل‌گیری ترانه‌های بَرتَونانَه باشند. در ترانه حتی نام نقش‌ها و طرح‌ها ضمن خواندن بر زبان می‌آید و حرکت قالی‌بافان با

۳. در بخش شعر توضیح داده می‌شود.

۴. پارالل عبارت است از ارائه همزمان دو یا سه صدای مختلف در فواصل یکسان به نحوی که فاصله یا فواصل متوالی و همزمان در طول قطعه یا در بخشی از قطعه بدون تغییر حرکت یابد (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

کَرکید[دَفه] که با آن گره‌ها را به دنبال هم محکم می‌نمایند هماهنگی دارد، به خصوص که گاهی بر کَرکید آویزه‌هایی است که با ریتمی معین و مشخص حرکت می‌کنند و با برخوردشان با صفحه کَرکید آهنگی یکنواخت به گوش می‌رساند (همایونی، ۱۳۸۳: ۷).

فرش‌ها به دلیل جنبه اقتصادی، عموما دارای ابعادی بزرگ بوده‌اند و بطور همزمان تعداد دو یا چند نفر از بافندگان، در مدت زمانی چند ماهه مشغول بافتن می‌شده‌اند. بافندگان برای سپری کردن وقت، هنگام کار به صورت یک یا دو قولی اشعاری را با ملودی‌ای در ریتم گریان ترکیب می‌کردند و می‌خواندند. یکی از قواعد بَرتَونانَه‌خوانی، به تبعیت از فضای حاکم بر جامعه‌ی مردسالارِ گذشته این است که شدت صدای زن نباید در حدی باشد که غریبه آن را بشنود. یعنی صدا، مختص محارم یا افرادی است که در کارگاه یا خانه حضور دارند. همانطور که اشاره شد بافندگان برای حفظ ضرب‌آهنگ ملودیِ بَرتَونانَه، از ضربه‌های هماهنگ کَرکید(دَفه) استفاده می‌کنند. از دیگر سو پس از بافتن هر گره، باید نخ را برای بستن گره بعدی با چاقو قطع کنند که این کار صدایی تولید می‌کند و قالی‌باف صدای برش نخ را نیز با ضرب‌آهنگ هماهنگ می‌کند و با تولید این صداها رنگ‌های صوتی مختلفی ایجاد می‌شود و به نوعی نقشِ ساز همراهی‌کننده در اجرای بَرتَونانَه را ایفا می‌کنند. هر چند پیداست که در بَرتَونانَه ساز همراهی کننده وجود ندارد.

اسامی نقشه‌هایی مانند گل میرزاعلی، شوره بی(بید مجنون)، سه‌ترنج، کلاه‌فرنگ، گل وکیلی، گل‌جرسه، گل میناخانی، گل و گلدان، شاخ گوزنی، ماهی فراهان، گل و بلبل، هشت جقه، گل و گلابی، سه محراب، جقه زمردی، جقه بادامی، ماهی درهم(حق‌شناس/ فه‌زلوللاهی، ۱۳۹۳: ۶۷) در لابلای ترانه‌ها به چشم می‌خورند. که این خود از طرفی می‌تواند برون‌ریزی احساس و از طرفی حفظ تاریخ شفاهی طرح و نقش فرش‌ها باشد. یکی از برتونانه‌خوان‌های خوش‌صدایی که حق‌شناس در منظومه‌ی «شاره‌کەم سنه» از او نام می‌برد، قالی‌بافی به نام «زمانه» بوده است:

ئیتر دەنگی نەو وەک دەنگ زەمانە/ بە سوز بخوینی وا بەرتەونانە. ترجمه: صدایی به زیبایی صدای زمانه وجود نداشت/ که بَرتَونانَه را مانند او با سوز بخواند (حق شناس/ فه‌زلوللاهی، ۱۳۹۳: ۶۶). در این منظومه از چند زن قالیباف مانند ثانیه، شرافت، باجی سُراحی و شریفه (حق شناس/ فه‌زلوللاهی، ۱۳۹۳: ۶۶–۶۸) نیز نام برده شده است که مطلعین هم صحه بر شهرت برتونانه‌خوانی آنها می‌گذارند.

برتونانه یک نوع موسیقی کار و توسط زنان خوانده شده است. اما تقریبا همه‌ی افراد مصاحبه شونده بر این باور بودند که مجلسی–خوانان این گونه را از مادران خود هنگام بافتن قالی اقتباس کرده‌اند و در گذر زمان مفاهیم زنانه از آن گرفته شده و در مجالس توسط مردها اجرا شده است. زیرا بجز مفاهیم زنانه و عدم استفاده از ساز همراهی‌کننده در برتونانه، فرم اجرای آن با مجلسی یکی است و دلیل استفاده از اصطلاح برتونانه برای این گونه نیز به این جهت است. مفاهیم شعری در برتونانه به تاثیر از بستر اجرایی آن (کارگاه‌های قالی‌بافی) عموما گلایه‌آمیز و مغموم هستند و پارامتر غمگنانه بودن نیز عنصری بارز در مجلسی است که آن را به احتمال زیاد از برتونانه به ارث برده است.

۵-۱-۳ دُمانَه (Domana)

دُم (Dom) در فرهنگ‌لغت هَنبانه بورینه با معانی، ۱) دائماً، ۲) شیاد، ۳) نام عشیرتی است، و ۴) دهل‌زن تعریف شده است که در بخش کُردی، به نکته‌ی مهمِ کوچنده بودن آنها اشاره می‌کند(شرفکندی، ۱۳۶۹: ۳۰۶). اما دُمانَه را به معنی پویه و یورتمه آورده است(همان) که هرچند از نظر نوشتاری همان دُمانَه است اما از نظر محتوایی با موسیقی مجلسی رابطه‌ای ندارد. دُم: آنها را گیوه‌کش نیز می‌گویند. قریب دویست خانوار هستند؛ در نواحی سنه[سنندج]؛ بعضی سیار و برخی ساکن تخته قاپو[1] هستند (مردوخ‌کردستانی، ۱۳۷۹: ۱۰۲–۱۰۳).

نقیب سردشتی به نقل از محمدعلی سلطانی می‌گوید: دُراجی و دُم (گیوه‌چین) از تیره‌های نیمه‌مطرود کُرد هستند که اکثرا با هم زندگی می‌کنند و گروه‌هایی از آنها در بین طوایف سیارند (نقیب‌سردشتی، ۱۳۸۵: ۵۷) که در ادامه به یکجانشین شدن آنها به مرور زمان نیز اشاره می‌کند (همان).

حضور دُم در سنندج و موسیقی آن و هم‌چنین حضورشان در مناطقی مانند کرمانشاه و اورامان(هورامان) نباید این تصور را به وجود آورد که آنها را از طوایف کوچنده‌ی بومی بدانیم زیرا تحقیقات نشان می‌دهد دُم‌ها حضوری فراگیرتر از مناطق مذکور داشته و به عنوان مردمی کوچنده نام‌شان در میان فرهنگ‌های دیگر نیز به چشم می‌خورد. دُم‌ها نه تنها در بلوچستان بلکه در افغانستان (جایی که نام آنها به‌صورت

۱. در فرهنگ لغت هنبانه بورینه، تخته قاپو به معنی آبادی‌نشین و یک‌جانشین آمده است (شرفکندی، ۱۳۶۹: ۱۶۰).

کوتاه شده‌ی Dum است)، در ایران و در شمال غربی هند(سرزمین اصلی آنها) یافت می‌شوند (لانگ‌ورث، ۱۹۰۷: xvi). لانگ‌ورث بدون ذکر منبع اما با تاکید، خاستگاه دُم‌ها را هندوستان می‌داند. البته با توجه به کوچ‌های صورت گرفته از هند در ادوار مختلف، چه به‌طور مستقیم به ایران و چه جاهای دیگر، نظر وی می‌تواند درست باشد. به‌روایت شاهنامه‌ی فردوسی که مربوط به اواخر سده‌ی چهارم هجری شمسی است، در بخش «خواندن بهرام گور لوریان را از هندوستان» می‌گوید بهرام گور پادشاه ساسانی ده هزار کولی از هندوستان به ایران می‌آورد و آنان را گاو و گوسفند و آذوغه می‌دهد تا گذران زندگی کنند و برای مردم موسیقی بنوازند تا مردم شاد باشند. کولی‌ها به سرعت هدایای شاه را حیف و میل کرده و فقیر شدند. شاه از این موضوع عصبانی شده و آنها را در بیابان رها و آواره کرد (برتلس، ۱۹۶۰: ۴۵۱-۴۵۲). پس از حمله‌ی نادرشاه نیز بسیاری از آنها را به ایران کوچ دادند: غریب بیست و پنج هزار جوان که از بیست بالاتر بودند و از سی سال کمتر، چه شهری و چه روستائی، به همراه خویش، از آن سرزمین برداشت و هر یکی را موافق شخصیت او موجب مقرر فرمود (تهرانی، ۱۳۴۹: ۲۵۳). در ادوار بعد نیز به دلیل شرایط بد اقتصادیِ هند مردم مجبور به کوچ برای یافتن کار شدند: لغو برده‌داری در مستعمره‌های بریتانیا در سال ۱۸۳۴ و سپس در مستعمره‌های فرانسه در سال ۱۸۴۹ موجب کمبود نیروی کار در کشاورزی مستعمره‌ها شد [...] شرایط دشوار هندوستان در آن زمان نیز زمینه‌ی مساعدی بود برای مهاجرت دسته‌جمعی هندی‌ها که اکثرشان کارگر غیر ماهر بودند (تورابلی و جهاندیده، ۱۳۷۶: ۱۴). در واقع کوچ آنها به ایران و کشورهای همسایه ختم نشده و به کشورهای اروپایی نیز راه یافتند، اما در هر مکان با اسمی متفاوت آنها را می‌شناسند. کولی‌های اروپا [نیز] همدیگر را «رُم = Rom» می‌خوانند که به زبان خودشان معنی «آدم، انسان» می‌دهد ولی دیگران را «مَنوش» خطاب می‌کنند (ذکاء، ۱۳۳۷: ۳). احتمال دارد واژه‌ی «رُم» همان «دُم» باشد که در خطایی شنیداری یا نوشتاری توسط ذکاء یا رفرنس او به شکل «رُم» نوشته شده باشد. چون مردم بلوچ و هم‌چنین افغان که قرابت جغرافیایی نیز با خاستگاه آنها یعنی هند[1] دارند، واژه‌ی دُم را برای آنها به کار می‌برند. در اصطلاح مردم افغانستان دلاک- که در لغت پشتو «دُم» نامیده می‌شود- به معنی نوازنده‌ی همگانی است که طبق سنتی کهن باید علاوه بر کار سلمانی‌گری در محافل جشن و سرور مشتریان خود حاضر شود و به نوازندگی و خنیاگری بپردازد (خدیوجم، ۱۳۶۷: ۲۹).

دُم‌ها چه در کنار مردم افغان و بلوچ و چه در سنندج، با موسیقی در ارتباط بوده‌اند، زیرا خنیاگری یکی از خصوصیات کوچنده‌ها است. خانواده‌های زیادی وجود دارند که از نژاد (Doms) یا دُمب‌ها (Dombs) می‌باشند که شاعری و خوانندگی را از بلوچ‌ها که منبع شعر و افسانه‌های باستانی هستند به ارث برده‌اند (لانگ‌ورث، ۱۹۰۷: xvi). البته باید گفت اجرای نوعی از موسیقی را به آنها واگذار می‌کرده‌اند که بسیاری از افراد بومی حاضر به اجرای آنها نبوده‌اند. برای بلوچ امر پسندیده‌ای نیست که در جمع، شعری را دکلمه یا با آواز بخواند. پس شاعری که بخواهد سروده‌اش را بشناساند، به‌دنبال یک دُم می‌گردد و آن را به او آموزش می‌دهد تا اجرا کند (لانگ ورث، ۱۹۰۷: xvi). در سنندج نیز «لوتی» واژه‌ایست که در بسیاری موارد برای هنرمندانِ فعال در موسیقی شادیانه به کار برده می‌شود و این واژه به گفته‌ی اسماعیل مردانی نوازنده‌ی سرنا و نرمه‌نای، دُم‌ها بانی استفادی آن هستند. لوتی‌گری بخشی از فعالیت آنها بود. بطوریکه در این کار از میمون‌بازی گرفته تا خواندن و رقصیدن و تعریف فکاهی برای شاد کردن مردم استفاده می‌کردند. لوتی‌ها چون در مراسم عروسی و شادیانه‌ها نیز می‌خواندند و می‌نواختند، بدین صورت نام آنها فراگیر شد و هنرمندان بومی را هم با این عنوان خطاب می‌کردند. برات نوارئی نوازندی دهل (کا برات) می‌گوید در قدیم به هنرمندان عرصه‌ی شادیانه، چاوش یا شایی‌گیر(shai ger) می‌گفتند و تقریبا در دهه‌های اخیر اصطلاح لوتی جایگزین چاوش یا شایی‌گیر شد.

دُم‌ها بیشتر خصلتی تاثیرپذیر داشته‌اند تا تاثیرگذار. به‌شکلی که در هر جا مستقر می‌شدند با پذیرش فرهنگ آن منطقه، تلاش می‌کردند رفتار و اقتصاد زندگی خود را با محیط جدید تطبیق دهند. گرچه خود دارای مختصر اعتقاداتی هستند ولی در هر محلی رنگ مذهب و اعتقادات آن محل را به خود می‌گیرند و به مذهب آن محل تظاهر می‌کنند (ذکاء، ۱۳۳۷: ۱۰). اقتصاد دُم‌ها بیشتر از طریق صنایع دستی تامین می‌شده، به همین خاطر آنها عناوینی چون کلاش (نوعی گیوه) باف یا خراط هم داشتند. پیداست در این صنایع تبحر به خصوصی داشته‌اند عموماً کارهای دستی و بهترین نوع ساخته‌های دست را به آنان نسبت می‌دهند (نقیب‌سردشتی، ۱۳۸۵: ۵۷). در سنندج نیز با استفاده از دانش خود در امر خراطی و آهنگری اقدام به ساختن سازهایی چون دف، دایره، ضرب حلبی و دهل کردند و در رویارویی فرهنگی‌ای که با مردم سنندج داشتند از خصلت تاثیرپذیری و خنیاگری‌شان استفاده کردند و با فراگیری ریتم و ملودی‌های مورد استفاده در مراسم شادیانه، به مجلس‌آرایی این مراسم‌ها روی آوردند. این مردم کوچنده که آنها را در مناطق مختلف ایران با عناوینی چون قرشمال، قره‌چی، جوکی، غربتی(غربتو)، لولی، لوری و کلیلانی هم می‌شناسند، به دلیل عدم رعایت اصول اخلاقی، همواره از جایگاه اجتماعی پائینی برخوردار بوده‌اند و

۱. به نقل از لانگ ورث.

معاشرت با آنها امری خارج از عرف و مطرود به شمار می‌آمد. این طوایف نوعی از کولی‌ها بودند و جز صنعت رقص و کام‌بخشی چیز دیگری نمی‌دانستند. اگر خریداری مایل به رقص زنی می‌شد همین که به آن زن پیغام می‌فرستاد، یک دسته زن و مرد با پدر خانواده و برادر یک‌جا آمده دوبه‌دو می‌رقصیدند [...] پولی که در ازاء رقص یا کام‌بخشی داده می‌شد در میان تمام خانواده‌های شرکت‌کننده پخش می‌گردید (ذکاء، ۱۳۳۷، ۲۹). جایگاه پائین اجتماعی آنها در ادبیات عامه نیز به چشم می‌خورد:

عەشرەت براگەل مەیکەن وە لومە/ دل حەیران بووە بەو کچە دومە. ترجمه: ای عشیره و ای برادران بر من خرده مگیرید/ دلم دیوانه‌ی دختری دُم شده است.

همانطور که اشاره شد معمولا بخشی از عروسی به مجلسی‌خوانی اختصاص می‌یافت. آخر شب عموما مردها در یک اتاق گرد هم می‌آمدند و چاوش‌ها گورانی‌هایی در چارچوب موسیقی مجلسی اجرا می‌کردند. حضور دُم در مراسم‌های عروسی و آشنایی آنها با بخش‌های مختلف آن، ازجمله مجلسی‌خوانی باعث شد تاثیری بر نامگذاری مجلسی ایجاد کند. در نتیجه همانگونه که کثرت حضور آنها با عنوان «لوتی» باعث شد چاوش‌های محلی را با این نام بخوانند، همان عامل در عرصه‌ی موسیقی مجلسی نیز موجب شد تا نام دُم در کنار مجلسی و برتونانه استفاده شود. یکی از خوانندگان مشهور آنها «ملک‌محمد محمدی» معروف به «مه‌لی دُم» (malle dom) بود که توفیق رضایی- خواننده‌ی پیشکسوت شادیانه- معتقد است بعد از به شهرت رسیدن ملک‌محمد اصطلاح دُمانه به موسیقی مجلسی اضافه شد.

طبق توضیحات فوق سه عنوان مجلسی، برتونانه و دمانه برای گونه‌ی مورد نظر پژوهش، در بین عموم مردم سنندج کاربرد دارد. لذا در ادامه تنها از عنوان مجلسی استفاده می‌شود.

۵-۲ عوامل ساختاری

۵-۲-۱ موسیقی

۵-۲-۱-۱ ریتم

فعالین حوزه‌ی مجلسی معتقدند قبل از رواج تئوری موسیقی غرب، در منطقه اردلان برای معرفی ریتم و مترِ گورانی‌ها از عناوینی چون «سقزی» به معنی ۶/۸، «گَریان» به معنی ۷/۸، «هَل‌گرتن» به معنی ۲/۴، «سه‌جار- دوجار» به معنی ۱۰/۸، «حی‌الله» به معنی ۴/۴ و غیره استفاده می‌شد که هرکدام در مراسم یا مناسکِ موسیقی‌محور مانند عروسی یا در تکایا و خانقاه‌ها کاربرد داشت. به عبارتی این اسامی، یا نام گونه‌های مختلف هلپرکی(رقص) بودند که هر کدام ریتم مختص خود را داشتند، یا نام بخش‌های مختلف مراسم آئینی دراویش در تکایا و خانقاه‌ها بودند با الگوهای ریتمیک متفاوت. همانگونه که مردم عرب اصول و ایقاع را به جای ریتم و متر به‌کار می‌برند؛ موسیقیدانان عرب خصوصا در مصر و سوریه به آنها [الگوهای ریتمیک] گاهی طَقْمْ می‌گویند (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۱۵۱). در مجالسی که با موسیقی توام است امکان اینکه از هر سبک و گونه‌ای با هرکدام از ریتم‌های سقزی، هل‌گرتن و ... اجرا شود وجود دارد، اما « موسیقی مجلسی» فقط با یک ریتم، و آن هم ریتم «گریان» اجرا می‌شود. پس ریتم «گریان» یا ۷/۸، اصلی‌ترین شاخصه‌ی گونه‌ی مورد نظر ما است. ریتم ۷/۸ در موسیقی، شیوه‌های اجراییِ متفاوتی دارد ولی در منطقه‌ی اردلان یک نوع ثابت از آن کاربرد دارد و هلپرکیِ(رقص) گریان نیز بر اساس همان الگو اجرا می‌شود که شمارش آن بدین صورت است (۲+۲+۳). گریان یک هویت و المان ریتمیک از فرهنگ موسیقایی شهر سنندج است. سرعت ریتم گریان در مجلسی(معمولا) پایین‌تر از آن ریتمی است که در عروسی با آن می‌رقصند، از دیگرسو مغمویت غالب اشعار، باعث می‌شود مجلسی قالبی جدی‌تر از گریانِ عروسی به‌خود بگیرد و مخاطبان می‌دانند که با آن نباید هلپرکی انجام داد. درست است که موسیقی به نواک[۱] (Pitch) و ریتم (Rhythm) وابسته است، اما فقط در صورتی این موسیقی به عنوان موسیقی به رسمیت شناخته می‌شود که ویژگی‌های خاص آن به وسیله‌ی اعضای یک گروه خاص پذیرفته شده باشد (مریام، ۱۳۹۶: ۶۳). در نتیجه با مجلسی هلپرکِ انجام نمی‌شود.

۵-۲-۱-۲ ملودی

۱. زیر و بمی صدا. در مجموع منظور صدای موسیقایی یا ملودی است.

هنگامی که شعر دارای چند بند است، پرداختِ موسیقایی آن می‌بایست با تاثیر حسیِ حاصل از آنها هم‌خوانی داشته باشد. یک راه آن است که آهنگساز فرم استروفیک را به‌کار گیرد که در آن تمام بندها با موسیقی یکسانی همراه می‌شوند. این کار سبب می‌شود که آواز به‌خوبی در یاد بماند. فرم استروفیک کمابیش در تمام آوازهای عامیانه به کار رفته است (کیمی‌ین، ۱۳۸۰: ۴۳۴).

در موسیقی فولک و به تبع مجلسی، گویی تمامی ابیات اهمیت خاص خود را دارند و باید توجه به آنها معطوف باشد و در این بین ملودی در قالب یک فرم استروفیکی، فقط به تاثیرگذاری بیشتر شعر کمک می‌کند. مراغی در شرح ادوار این نوع گورانی/ تصنیف‌ها را «نقش» می‌نامد. نقش، تصنیفی است که همه‌ی ابیات یا مصراع‌های آن بر روی یک لحنِ [ملودی] واحد خوانده می‌شود (فاطمی به نقل از مراغی، ۱۳۹۲: ۱۹). همه پسندی، ناشی از نوعی نظمِ متقارن در ایده‌های موسیقایی است که موسیقیِ مورد نظر را مستعدِ به خاطر سپرده شدن، تکرار شدن و زمزمه شدن توسط شنونده‌های معمولی می‌کند (فاطمی، ۱۳۹۲: ۹۶). مخاطب در همان ابتدا با شنیدن ملودی می‌تواند آن را به‌خاطر بسپارد و چالشِ پیچیدگی موسیقایی برای او برطرف شود. زیرا ملودیِ آن از دو جمله‌ی کوتاه تشکیل شده است. طبق تعریف مسعودیه از جمله که آن را منوط به خواندن در یک نفس می‌داند (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۱۴۳) خواننده می‌تواند هر کدام از مصرع‌های یک بیت را با یک نفس بخواند. پس با اتمام دو مصرع یا یک بیت، دو جمله‌ی ملودی هم کامل و تمام می‌شود و برای بیت بعدی همان ملودی دوباره تکرار می‌شود. ممکن است در مواردی به‌جای دو بار، چهار بار عمل نفس‌گیری صورت گیرد که این نوع نفس‌گیری به ندرت کاربرد دارد. بدیهی است هیچ‌کدام از دو حالت، تاثیری بر تعداد جملات ملودی نمی‌گذارند و در هر صورت ملودی دو جمله‌ای می‌ماند. امکان دارد در هر بند (بخش) چند بیت، با همان ملودی تکرارشونده خوانده شود. سپس در فاصله‌ی بین دو بند با ساز دایره تک‌نوازی کوتاهی اجرا می‌شود تا خواننده(ها) دوباره خود را آماده‌ی خواندن بند بعدی کنند.

در ادبیات، قالبی شعری به نام ترجیع‌بند وجود دارد. ترجیع‌بند به غزل‌هایی گفته می‌شود «که به وسیله‌ی یک بیت ثابت مصرّع(بیت ترجیع) به هم متصل شده‌اند» (ذکری و حیدری، ۱۳۹۰: ۲۴۹). هر چند در مجلسی، عدم تکرار شعر از شاخصه‌های گونه و توانایی‌های خواننده به شمار می‌آید، اما در مواردی تکرارهایی از نوع ترجیع‌بند اتفاق می‌افتد. به‌طوریکه پس از خواندن یک یا چند بیت، بدون ایجاد تغییر در ملودی، یک بیتِ بخصوص تکرار و دوباره ظاهر می‌شود. اگر اجرا انفرادی باشد، شاید حضار، خواننده را در خواندن آن همراهی نمایند و اگر دوقولی باشد، ترجیع‌بند را هر دو نفر می‌خوانند و نفر دوم آن را به مثابه شروع نوبت خود می‌داند. ترجیع‌بند صورت دومی نیز دارد و آن ترجیع‌بند ملودیک است. در این حالت اجرا دارای دو ملودی است. در هر بند، اشعار با ملودی ابتدایی شروع و چند بیت با آن اجرا می‌شود و هنگامی ملودی دوم ظاهر می‌شود که خواننده(ها) بخواهد آن بند را تمام کند. ملودی ابتدایی به تعداد ابیاتی که خواننده(ها) در هر بند می‌خواند تکرار می‌شود، اما ملودی دوم در هر بند فقط یک‌بار و آن هم با بیت پایانی بندها(ترجیع‌بند) خوانده می‌شود.

موسیقی توده‌ی مردم یا همان فولک همواره از الگوی سادگی و کوتاه بودن ملودی پیروی می‌کند و از دیرباز به عنوان یکی از شاخصه‌ها، وجه تمایز موسیقی فولک و موسیقی دربار و دیوانِ خوانین بوده است. چون هر آنچه در دربار اجرا می‌شد ساخته‌ی موسیقیدان‌های حرفه‌ای بوده است، آن نوع از موسیقی پیچیدگی بیشتری داشته و اصولا موسیقیِ به اصطلاح «جدیِ» اکنون، برآیند آن است. مریام از هرسکُویتس(Herskovits) در این زمینه نقل می‌کند: ترانه‌هایی که در تکریم نام‌ها و کردار پادشاهان متوفی و روسای در قید حیات سروده می‌شوند؛ این ترانه‌ها را به عنوان نمونه‌هایی معرفی می‌کند که باید با تمرین بسیار و به بهترین نحو اجرا شوند. این ترانه‌ها برعکس ترانه‌هایی هستند که برای رقص‌های اجرا شده در مکان بازار یا برخی ترانه‌های اجدادی و جشن‌های ساگباتا (Sagbata) خوانده می‌شوند. در این ترانه‌ها موسیقی از پیچیدگی کمتری برخوردار است، ریتم‌های آن منظم‌ترند، گستره‌ی صوتی آنها محدودتر و ملودی‌های آن ساده‌تر است (مریام، ۱۴۰۱: ۹۹). گفتیم سادگی ملودی به مخاطب این فرصت را می‌دهد که سریع‌تر آن را به ذهن بسپارد. همین امر در بستری دیگر توسط مخاطب به شکل برون‌دادی حسی– موسیقایی نمود پیدا می‌کند. به‌طوری که هر شخص در خلوت خود با توجه به فضای روحی‌ای که در لحظه دارد، یکی از ملودی‌ها را با اشعاری که می‌تواند به حالات درونی او نزدیک‌تر باشد ترکیب نماید و با زمزمه کردن آنها خالق لحظات موسیقایی خود شود. چنین برون‌دادی که منجر به ایجاد حس خلاقیت در تولید موسیقی (یا لحظه‌ی موسیقایی) شود؛ تعلق شخص به موسیقی مجلسی و بلعکس را تقویت می‌کند.

۵-۲-۲ شعر

شعر کردی از گذشتگاه دور تا کنون وزن هجایی داشته است. سروده‌های آیینی یارسان، طریقت نقشبندی، قادری و ... که در قالب مثنوی سروده شده‌اند، همگی وزن هجایی(ده هجایی) دارند (علیزاده‌خیاط و حسینی‌آبباریکی، ۱۳۹۷: ۹۶). به‌طور کلی گورانی در ناحیه‌ی اردلان و گوران و کرمانشاهان اساساً روی اشعار ده هجایی بنا می‌شود (ضیاءالدینی، ۱۳۹۷: ۳۹). ابیات از دو مصرع ده هجایی تشکیل شده و در خوانش «در وسط هر مصراع، بعد از هجای پنجم مکث و توقف کوتاهی وجود دارد» (پرهیزی، ۱۳۸۵: ۱۲۶) که آن را به دو واحد پنج هجایی تقسیم

می‌کند. با وجود پیروی برخی شاعران کرد از ساختار عروضی ادبیات عرب– هم در ادبیات عامه (فولک) و هم در اشعار بسیاری از شاعران– هنوز خصلت هجایی محفوظ مانده و پیوسته رو به گسترش است. در این مورد نیکیتین به نقل از ویلچفسکی می‌گوید: «آنچه در تحقیق و مطالعه در ادبیات کردی آدم را حیرت زده می‌کند رشد بیش از حد فولکلور آن است» (نیکیتین، ۱۳۶۶: ۵۳۲). ذکر این نکته لازم است که در ادبیات عامه‌ی مردم کرد صورت‌بندی‌های مختلفی از شعر هجایی وجود دارد. هفت، هشت و دوازده هجا از نمونه‌های آن هستند.

هر چند استفاده از اصطلاح‌های لهجه و گویش به‌دلیل هم‌رای نبودن متخصصین حوزه‌ی زبان‌شناسی در مورد کاربرد آنها سخت است، اما باید گفت اشعار فولکلور استفاه شده در موسیقی مجلسی با لهجه اردلانی که زیرمجموعه‌ی گویش سورانی هستند سروده شده و همچنین از به کار بستن اشعار کلاسیک و عروضی پرهیز شده است. در این ژانر هرکدام از واحدهای ده هجایی مصرع‌ها، بر یکی از جملات ملودی منطبق می‌شود. یعنی با هر بیت از شعر، ملودی کامل می‌شود و خاتمه می‌یابد و با بیت بعدی، دوباره ملودی تکرار می‌شود. برای گریز از اتمام سریع یک بند یا به منظور تاکید بر ابیاتی که مضمون زیباتری دارند، معمولا خواننده هر جمله را دوبار تکرار می‌کند.

در متن ترانه‌ها[ی فولک] گاهی مطالب بسیار شفاف و عریان مطرح می‌شوند و برخلاف روش رایج در آثار ادبیات رسمی که در آن، گاهی موضوع در پوششی از اصطلاحات و جملات استعاری مستتر می‌شود، در ترانه‌های فولکلوریک اصل بر سادگی و صراحت است؛ گاهی حتی این صراحت به جایی می‌رسد که بیان موضوعاتی که در گفتار منافی اخلاق و ادب متعارف جامعه است، در قالب ترانه با لحنی بی پروا و بی تکلف ابراز می‌شود و آنها که با ادبیات شفاهی آشنایی ندارند، گاهی این وجه از ادبیات شفاهی را مبتذل می‌پندارند [...] و این ویژگیِ ادبیات شفاهی همه‌ی مردم دنیاست (سلیمی، ۱۳۹۲: ۲۶) و مضامین شعری موسیقی مجلسی نیز از آن مستثنی نیست، گرچه در مقابل سرشار از مظاهر طبیعت، دلدادگی و حسرت‌مندی است. نکته مهم دیگر اینکه سنندج در تاریخ خود افت و خیزهای سیاسی فراوانی را طی نموده است و همان‌طور که مریام معتقد است، متن ترانه‌ها جنبه‌های بسیاری را در مورد جوامع آشکار می‌کند (مریام، ۱۴۰۱: ۴۸)، که این «جنبه‌های بسیار» می‌بایست رویدادهای سیاسی به عنوان بخش قابل توجه از تاریخ این شهر را نیز شامل می‌شد. اما به عکس، موسیقی مجلسی به عنوان گونه‌ای مردمی، بری از روایت رویدادهای سیاسی است.

بررسی منابع شنیداری و تصویری نشان می‌دهد استفاده از شعر در موسیقی مجلسی سنندج، دارای چارچوب و قالب‌های خاصی است که می‌توان آنها را در چهار دسته‌ی اصلی طبقه‌بندی کرد: ۱. فرم زنجیره‌ای ۲. فرم آزاد ۳. اشعار روایی ۴. بداهه سرایی.

۵-۲-۲-۱ فرم زنجیره‌ای

می‌دانیم گونه‌ای از شعرخوانی در فرهنگ ادبی مردم فارس وجود دارد که به آن مشاعره می‌گویند. مشاعره بین دو یا چند نفر به گونه‌ای صورت می‌گیرد که آخرین حرف بیت قبل، مَطْلَعِ بیت بعد خواهد بود و باید با آن حرف آغاز شود. فرم زنجیره‌ای در مجلسی نیز از قاعده‌ی مشابهی پیروی می‌کند با این تفاوت که ۱. در مجلسی یکی از کلمات مهم(شاه‌کلمه) از بیت قبلی، کلیدی است برای بیت بعدی و آن کلمه در یکی از دو مصرع بیت بعدی استفاده می‌شود. ۲. این شیوه در یک قولی هم قابل اجرا است و لزوما نیاز به دو یا چند نفر نیست. ارتباط معنایی در مشاعره وجود ندارد، اما در فرم زنجیره‌ای به دلیل استفاده از کلمه، امکان بوجود آمدن ارتباط معنایی بین دو بیت وجود دارد. مثال:

هەر **دل** دلەمەن **دل** دیار نیە/ **دل** بو دلداری بی قەرار بیە. ترجمه: هرچه دل‌دل می‌کنم، دل پیدا نیست/ دل برای دلداری بی‌قرار شده است.

یا نگار لە **دل** کردیە هیلانە/ یا کەژال چاوشین بوەسە بیگانە. ترجمه: یا نگار در دل آشیانه کرده/ یا کژال چشم‌آبی مثل بیگانه‌ها شده است.

پیروی از چنین فرمی نیازمند حافظه‌ی شعری قوی است. پس رعایت آن در شیوه‌ی دو قولی و جمعی به مراتب ساده‌تر از یک قولی است. در این پژوهش مشخص شد در ادبیات کردی فرم زنجیره‌ای وجود ندارد و در بدعتی ادبی، مجلسی‌خوانان بطور سنتی آن را به کار گرفته‌اند. باید گفت در گونه‌های دیگرِ حوزه‌ی موسیقی کردی نیز وجود ندارد.

۵-۲-۲-۲ فرم آزاد

نباید این فرم را با فرم آزادی که پس از نیما و شاملو در ادبیات فارسی رواج پیدا کرد اشتباه گرفته شود. فرم آزادِ مجلسی همان قالب ده هجایی است با کاربَستی متفاوت. یعنی در صورت کوچک بودن دایره حفظیات، خواننده ناچار است بدون رعایت ارتباط لغوی یا معنایی، هر شعری که در حافظه دارد را به‌کار ببندد. در این حالت بر خلاف فرم زنجیره‌ای، اشعار به صورت تک بیت‌هایی مستقل و نامرتبط استفاده می‌شوند.

۵-۲-۲-۳ فرم روایی

این اشعار روایتگر داستان یا رویدادی هستند. اما روایت این داستان‌ها نسبت به گونه‌های دیگر مانند حیران[1]، بسیار کوتاه‌تر است و از ده بیت عدول نمی‌کند.

۵-۲-۲-٤ بداهه سرایی

فولکلور کردی از لحاظ تنوع موضوعات، بسیار غنی است و در آن علاوه بر اینکه آوازها و شعرهایی هست که کم و بیش سبک و سیاق مشخصی دارند، حاوی مجموعه‌ای از آثار فی‌البداهه و سروده‌ی آنی نیز هست که جنبه‌ی خالص توده‌ای دارند و از هرگونه تصنع و پیرایه‌ای عاری هستند و در حین ماجرایی که موضوع آنها است یا بلافاصله پس از آن سروده شده‌اند (نیکیتین، ۱۳۶۶: ۵۳۸). بداهه‌سرایی بیشتر در مواقعی اتفاق می‌افتد که خواننده جهت مفرح نمودن فضای مجلس بخواهد شعری را به یکی از حضار تقدیم کند. در این حالت شخص مورد نظر از واژه‌هایی چون هه‌رخوش‌بی (سلامت باشی)، دەم‌خوش (نفست گرم) و امثال آن از خوانده سپاسگزاری می‌کند. «عین‌الدین الماسی» و «حسن رستمی» از بداهه‌سرایان معروف موسیقی مجلسی به شمار می‌آیند.

۵-۲-۳ ساز همراهی‌کننده

امروزه پیشرفتی که در ساخت سازها، به خصوص سازهای کوبه‌ای به وجود آمده، امکان انتخاب کوک مناسب با ارکستر برای سازهایی چون تیمپانی[2] یا بِندیر[3] به وجود آورده است. اما هم اکنون نیز در بسیاری از فرهنگ‌ها، سازهای کوبه‌ای از همان رسالت اولیه‌ی خود، یعنی ایجاد پالس (ضرب‌آهنگ) پیروی می‌کنند و موضوعیت جنس صدا و کوک در اولویت دوم قرار دارد. بر همین اساس از هر نوع وسیله‌ای برای ایجاد ضرب‌آهنگ استفاده می‌شود. در فرهنگ‌های مختلف تعاریف مختلفی در مورد اینکه چه صدایی موسیقایی است و چه صدایی موسیقایی نیست وجود دارد. به طور مثال در میان باسونژهای(Basongy) کنگو صدای پرندگان موسیقایی نیست و یا سوت‌زدن اگر در حین شکار و برای علامت دادن باشد موسیقی نیست اما اگر برای تکرار آوایی به‌کار برده شود موسیقی است (مریام، ۱۴۰۱: ۱۰۹). اِن‌کِتیا (Nketia) در این مورد اشاره می‌کند: در جامعه‌ی آکان (Akan) اگر کسی با در حلبیِ جعبهِ سیگار، گِلِ یک بطری را پاک کند عمل او نوفه[4] تولید خواهد کرد. اما اگر همین عملِ بر هم کوبیدنِ این دو شیء در اجرای مراسم موسیقی آهیوا (Ahyeva) انجام شود، همان صدا، درست به همان شکل، معنای متفاوتی پیدا می‌کند و این صدا از نظر موسیقایی معنادار خواهد بود (مریام، ۱۴۰۱: ۱۱۰). دایره، ساز اصلی در همراهی موسیقی مجلسی است، اما در صورت عدم دسترسی به آن، وسایل موجود در مجلس به عنوان ساز همراهی‌کننده به کار گرفته می‌شود. از معمول‌ترینِ این وسایل، سینی‌های چای (استیل)، پیت‌های حلبی روغن نباتی و دبه‌های پلاستیکی موجود در خانه‌ها است. نکته جالب اینکه حضور چنین وسایلی در حین اجرا در فرهنگ مردم سنندج پدیده‌ای پذیرفته شده است. آنچه به عنوان صدای موسیقایی یا غیر موسیقایی به شمار می‌آید طبیعت موسیقی در یک جامعه را تعریف می‌کند (مریام، ۱۴۰۱: ۱۰۶) .

سازبندی گروه‌های موسیقی مراسم عروسی در فضاهای بسته[5]، از ضرب حلبی، دایره و نَرمه‌نای تشکیل شده است و به تبع در بخش اجرای مجلسی نیز این سازها حضور دارند. از دیگر سو با ورود سازهایی چون کیبورد (اُرگ) و دیوان در سال‌های اخیر به مراسم‌های عروسی، بستر استفاده از آنها نیز در مجلسی فراهم شده است.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر برای نخستین بار به مطالعه‌ی موسیقی مجلسی سنندج به مثابه گونه‌ای مردمی (فولک) پرداخته است. گونه‌ای که تحت عنوان بَرتونانه و دُمانه نیز شناخته می‌شود. پیداست هرشخص براساس شنیده‌های خود یکی از اصطلاح‌ها را برای نامگذاری این ژانر به‌کار می‌برد و این به معنای ناآشنا بودن آنها با اصطلاحات دیگر نیست. شیوه‌ی کاربستِ موسیقی و شعر در همه‌ی آنها یکی است و بدون شک دلیل اصلی همسوییِ کاربرد سه اصطلاح در این موضوع نهفته است. اما به تفکیک باید گفت بَرتونانه موسیقی قالی‌بافان است که در کارگاه‌های فرش‌بافی یا خانه‌ها توسط زنان اجرا می‌شود. کار در شرایط سخت کارگاه‌ها موجب سوق دادن مضامین شعری به سمت دردمندی و مغمومیت

۱. فرمی اجرایی که حاوی داستان‌های عاشقانه یا حماسی است و با متر آزاد (بدون ریتم مشخص) اجرا می‌شود.
۲. سازکوبه‌ای همراهی کننده‌ی ارکستر کلاسیک غرب.
۳. سازی شبیه به دایره با قابلیت کوک شدن که بیشتر در موسیقی عربی و ترکی از آن استفاده می‌شود.
۴. نوفه یا نویز (Noise) به معنی آلودگی صوتی یا صدای غیر موسیقایی است.
۵. در فضاهای باز از دهل و سرنا استفاده می‌شود اما به دلیل حجم صوتی زیاد آنها قابل استفاده در مکان بسته‌ای چون یک اتاق نیست.

حاصلی، حمید؛ محمودجانلو، مصطفی؛ سلیمانی‌نژاد، وحید (۱۴۰۴). مطالعه‌ی موسیقی مجلسی شهر سنندج به‌عنوان یک گونه‌ی مردمی شهری از منظر ویژگی‌های موسیقایی و شعری. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۷۶-۹۰.

شده است که در مواردی باز نمود اسامی نقش و رنگ قالی‌ها در اشعار هویداست. در بَرتونانه ساز همراهی‌کننده وجود ندارد و هماهنگی قالی‌بافان با ایجاد (نسبی) ضرب‌آهنگ توسط ابزارهای کاری شکل می‌گیرد. ریتم غالب اجرای بَرتونانه گَریان است. بنیان‌های اجرایی برتونانه اعم از ساختار ریتمیک، ملودیک و قاعده‌مندی استفاده از اشعار با مجلسی یکی است و به گمان مصاحبه‌شوندگان مجلسی‌خوانان که مرد هستند، این گونه را از برتونانه اقتباس کرده و مفاهیم زنانه و کاری (قالی‌بافی) را از آن گرفته و در مجالس اجرا می‌کنند. دُمانه نیز به دُم(ها) نسبت داده شده است؛ گروهی اجتماعیِ کوچنده با ریشه‌ای هندی که در مناطق مختلف، اسامی متفاوتی چون کولی، دُراجی و غیره دارند. پیشه اصلی آنها مجلس‌آرایی در عروسی‌ها با خواندن، نواختن و رقصیدن بوده است و یکی از خاستگاه‌های موسیقی مجلسی در سنندج نیز مراسم‌های عروسی بوده است. بنابراین به دلیل تکثر حضور در عروسی‌ها و اجرای مجلسی توسط دُم‌ها، عنوان دمانه در کنار برتونانه و مجلسی قرار گرفته است.

مجلسی دارای سه شیوه‌ی اجرایی است؛ یک قولی (یک نفره)، دو قولی (دو نفره) و جمعی. از میان چهار قالب شعریِ زنجیره‌ای، آزاد، روایی و بداهه‌سرایی که قالبی ده هجایی در مجلسی به کار برده می‌شوند، فرمی که بیشتر ازهمه توانایی خواننده را نشان دهد، فرم زنجیره‌ای است. در این قالب، یکی از کلمات کلیدی یا شاه کلمه‌ی بیت قبل باید در- معمولا مصرع اول- بیت بعدی استفاده شود. این امر تا حدودی رابطه‌ای مفهومی بین ابیات به‌وجود می‌آورد. اهمیت داشتن حافظه‌ی شعری وسیع در فرم زنجیره‌ای بیشتر احساس می‌شود. مضامین اشعار بیشتر گویای حسرت‌مندی، طبیعت، دلدادگی و در مقابل به‌دور از سیاست هستند.

شاخصه‌ی ریتمیک، قاعده‌مندی استفاده از شعر ملودی عوامل ساختاری موسیقی مجلسی را تشکیل می‌دهند. ریتم گَریان (۷/۸) به نوعی خاص از هَلپَرکِ (رقص) مربوط می‌شود که مختص به سنندج و اطراف آن است. این ریتم با الگوی (۲+۲+۳) شاخصه‌ی ریتمیک موسیقی مجلسی است. با این تفاوت که با مجلسی هلپرکی انجام نمی‌شود.

ملودی‌های کوتاه و ساده از خصوصیات موسیقی فولک هستند. فولکلور چون به طریق شفاهی از نسلی به نسلی منتقل می‌شود، اگر دشوار و پیچیده باشد، درست به زبان جاری نمی‌شود و به سهولت از یادها می‌رود (آریان‌پور، ۱۳۵۴؛ ۹۳). ملودی از دو جمله تشکیل شده و هر جمله به یک مصرع از شعر اختصاص دارد. به عبارتی دور ملودیک، با یک بیت خاتمه می‌یابد و دوباره با بیت بعدی همان ملودی تکرار می‌شود. چنین فرمی در موسیقی غرب استروفیک نام دارد. در هر بند امکان دارد این عمل چند بار با اشعار مختلف تکرار شود. فاصله‌ی زمانی بین دو بند را به وسیله‌ی نواختن ساز دایره پُر می‌کنند. دایره ساز اصلی در همراهی موسیقی مجلسی است که در صورت عدم دسترسی به آن از وسایلی چون سینی، پیت حلبی مخصوص روغن نباتی یا دبه‌های پلاستیکی موجود در خانه‌ها استفاده می‌شود.

ساختار اصلی موسیقی یک فرهنگ عموما توسط طبقه‌ی خواص- اعم از درباریان و خوانین- تعریف شده که همواره وامدار تاثیر و تاثر همسایگی فرهنگی بوده است. ازاین‌رو در بسیاری موارد، گذر زمان تبیین مالکیت معنوی شاخصه‌هایی مانند ریتم و ملودی را محال می‌کند. در مقابل تاریخ گویای آن است که فرهنگ عامه به واسطه‌ی تکثیر تولیدات، در حفاظت از عناصر هویت‌بخش خود- مثل موسیقی- موفق‌تر عمل کرده است. به همین دلیل است که در صورت محدودیت داده‌های مکتوب، در حوزه‌ی فرهنگ و هنر، محققین فرهنگ عامه را مهم‌ترین منبع قابل ارجاع می‌دانند. موسیقی مجلسی سنندج گونه‌ای هویت‌مند است با مُهر فرهنگی سنندج؛ بخشی از موسیقی عامه که بازتولید آن همچنان به‌دور از تشریفات در دوره‌ی معاصر نیز ادامه دارد بطوریکه مقبولیت آن پا را فراتر از شهر و استان گذاشته است. در شیوه‌ی اجرای جمعیِ آن، فاکتوری چون یاری رساندن نهفته است که نکته‌ای مهم در تعامل و همگرایی اجتماعی است. مجلسی به واسطه‌ی فرم زنجیره‌ایِ اشعار، فرمی را ایجاد نموده است که نه در ادبیات کردی و نه در گونه‌های دیگر موسیقایی چنین فرمی وجود ندارد و در نوع خود بدعتی ادبی به شمار می‌آید. ساختار ریتمیک- ملودیک مجلسی، صرف‌نظر از زودفهم بودن، این امکان را به اشخاص می‌دهد که با ترکیب چند بیت شعر فولک و یک ملودی در ریتم گریان، خالق لحظه یا اثر موسیقایی خود باشند. پتانسیل موجود در موسیقی مجلسی سنندج این امکان را به پژوهشگران می‌دهد که با توجه به بررسی ساختاری صورت گرفته در این پژوهش، هرکدام از عوامل ساختاری را از منظر موزیکولوژی، اتنوموزیکوژی، ادبی و دیگر دیدگاه‌ها مورد مطالعه قرار دهند.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

حاصلی، حمید؛ محمودجانلو، مصطفی؛ سلیمانی‌نژاد، وحید (۱۴۰۴). مطالعه‌ی موسیقی مجلسی شهر سنندج به‌عنوان یک گونه‌ی مردمی شهری از منظر ویژگی‌های موسیقایی و شعری. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۲)، ۷۶-۹۰.

طراحی و ایده‌پردازی: حمید حاصلی، مصطفی محمودجانلو، وحید سلیمانی‌نژاد؛ روش‌شناسی و تحلیل داده‌ها: حمید حاصلی، مصطفی محمودجانلو، وحید سلیمانی‌نژاد؛ نظارت و نگارش نهایی: حمید حاصلی، مصطفی محمودجانلو، وحید سلیمانی‌نژاد.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۹) *موسیقی شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم*. تهران: نشر مرکز.

ادموندز، سیسیل، جی. (۱۳۶۷). *کردها، عرب‌ها و ترک‌ها*. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران: روزبهان.

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۴). *جامعه‌شناسی هنر*. چاپ سوم، تهران: انجمن کتاب دانشجویان (دانشکده هنرهای زیبا–دانشگاه تهران).

آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۳). *اطلاعات عمومی موسیقی*. چاپ اول، تهران: انتشارات نی.

ئه‌حمه، وریا؛ پیشداد، خالید (۱۴۰۱). *هه‌ندی له شیوه گوتنه‌کانی موسیقای کوردی*. سقز: بیریار.

برتلس. ی. ا. (۱۹۶۰). *شاهنامه‌ی فردوسی (متن انتقادی)*. جلد اول، مسکو: انستیتو خاورشناسی آکادمی علوم اتحاد شوروی.

بهار، مهری؛ نظری، هادی (۱۴۰۱). موسیقی محلی؛ چالش‌ها و راهکارهای خلق ثروت(مورد مطالعه: موسیقی محلی کهگیلویه و بویراحمد). *فصلنامه علمی جامعه شناسی فرهنگ و هنر*، ۴(۲)، ۸۵– ۱۰۶.

پرهیزی، عبدالخالق (۱۳۸۵). *وزن شعر کردی*. تهران: کتاب زمان.

تورابلی، خلیل؛ جهاندیده، افشین (۱۳۷۶). اودیسهٔ کولی ها. *نشریه‌ی پیام یونسکو*. ۲۸ (۳۱۷)، ۱۶–۱۳.

تهرانی، محمدشفیع (۱۳۴۹). *تاریخ نادرشاهی (نادرنامه)*. به اهتمام رضا شعبانی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

حاج‌امینی، بهمن (۱۳۸۱ب). چهار آواز در موسیقی کردستان. *فصلنامه موسیقی ماهور*، (۱۷): ۷۸–۵۷.

حاج‌امینی، بهمن (۱۳۸۱الف). *موسیقی کردهای هورامان. تهران*: موسسه‌ی فرهنگی– هنری ماهور.

حاج‌امینی، بهمن (۱۳۹۴). حیات موسیقایی کردستان در سده‌ی اخیر (بررسی موردی شهر سنندج). *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی پژوهش موسیقی کردی*، سنندج: معاونت فرهنگی– اجتماعی دانشگاه کردستان: ۲۲–۵.

حجاریان، محسن (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر موسیقی شناسی قومی*. تهران: انتشارات کتاب‌سرای نیک.

حه‌مه‌باقی، محه‌مه‌د (۱۹۹۸). *سه‌ییه‌د عه‌لی ئه‌سغه‌ر کوردستانی*. نامعلوم.

حه‌مه‌باقی، محه‌مه‌د (۲۰۰۲). *میژووی موسیقای کوردی*، چاپی دووه‌م. هه‌ولیر: ئاراس.

خدنگی‌بارانی، مجتبی، و توسلی، محمدمهدی (۱۳۹۵). بررسی موسیقی مذهبی بلوچستان ایران و شبه قاره با تاکید بر موسیقی قوالی و گواتی با رویکرد اتنوموزیکولوژی. *کنفرانس بین المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی،گرجستان*. SID. https://sid.ir/paper/871261/fa

خدیوجم، حسین و دیگران (۱۳۶۷). *شعر و موسیقی در ایران (مجموعه مقالات)*. چاپ دوم، تهران: انتشارات هیرمند.

خضری، صلاح (۱۳۹۲). بیت خوانی نماد موسیقی مکریان. گفتگو با کژوان ضیاءالدینی، *هفته‌نامه‌ی سیروان*، (۷۴۱): ۱۵.

رازقی، نادر؛ علیزاده، محمدامین؛ علی‌نژاد، کریم (۱۳۹۹). تحلیل جامعه‌شناختی نقش و جایگاه زنان در موسیقی مردم‌پسند: ارائه یک نظریه زمینه‌ای. *فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۲(۱)، ۲۶– ۴۷.

ره‌ووف، سه‌لاح (۲۰۰۹). *پولینکردنی فورم و په‌یژه‌کانی موسیقای کوردی*. سلیمانی: سه‌رده‌م.

سلیمی، هاشم (۱۳۹۲). *ترانه و ترانه‌خوانی در فرهنگ مردم کرد*. تهران: سروش.

شرفکندی، عبدالرحمن (۱۳۶۹). *هه‌نبانه بورینه (فرهنگ لغت کردی–فارسی)*. تهران: سروش.

شوکر، روی (۱۳۸۴). *شناخت موسیقی مردم‌پسند*. ترجمه‌ی محسن الهامیان، تهران: موسسه‌ی فرهنگی–هنری ماهور.

ضیاءالدینی، کژوان (۱۳۹۴). پیشینه موسیقی در سنندج. مقاله چاپ‌نشده، بی‌جا.

ضیاءالدینی، کژوان (۱۳۹۷). *مفهوم بند در موسیقی کردهای مکریان*. تهران: سوره‌ی مهر.

علیزاده‌خیاط، ناصر؛ حسینی آباریکی، سیدآرمان (۱۳۹۷). پژوهشی در وزن فهلویات (با تکیه بر فهلویات کردی). *نشریه‌ی ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین*، ۴ (۱)، ۱۰۵–۸۷.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۳). *جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی*. تهران: موسسه‌ی فرهنگی– هنری ماهور.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم پسند در ایران*. تهران: موسسه‌ی فرهنگی– هنری ماهور.

فرازمند، پرنگ و آقامحسنی، کیوان (۱۴۰۰). موسیقی دیاسپورایی کردهای ایرانی مقیم سوئد (کارکرد موسیقی درجامعه کردهای ایرانی مقیم سوئد و بررسی دگرفرهنگ‌پذیری موسیقایی آنان). *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۶، ۱۱۲–۹۵.

فرخ‌نیا، رحیم؛ محمدی، ابراهیم (۱۳۸۹). موضوعات محوری در موسیقی‌شناسی قومی کردهای ایران. *نشریه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۴۰، ۳۷-۲۷.
فه‌زلوللاهی، سیامه‌ک (۱۳۹۳). *شاره‌که‌م سنه(لیکورین و وینه‌سازی)*. سنندج: انتشارات شمیم سنندج.
قره‌سو، مریم (۱۳۹۸). شنود موسیقی در آیین زار. *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۴ (۲)، ۷۶-۶۷.
کیمی ین، راجر (۱۳۸۰). *درک و دریافت موسیقی*. ترجمه‌ی حسین یاسینی، چاپ دوم، تهران: چشمه.
مردوخ‌کردستانی، محمد (۱۳۷۹). *تاریخ مردوخ*. تهران: نشر کارنگ.
مریام، آلن (۱۴۰۱). *انسان‌شناسی موسیقی*. ترجمه‌ی مریم فره‌سو، چاپ دوم، تهران: موسسه‌ی فرهنگی- هنری ماهور.
مسعودیه، محمد تقی (۱۳۸۳). *مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی شناسی تطبیقی)*. چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
منادی، مرتضی (۱۳۸۵). روش کیفی در علوم اجتماعی و علوم رفتاری. *نشریه‌ی روش‌شناسی علوم انسانی*، ۱۲ (۴۷)، ۹۳-۸۰.
میثمی، سیدحسین (۱۳۸۱). تشکیلات موسیقی دربار صفوی. *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، ۵ (۱۷)، ۵۰-۳۱.
میرزائی‌کوتنائی، محمد (۱۴۰۰). *کردستان و موسیقی (سازشناسی)*. تهران: پرهیب.
نصراله‌پور، علی‌اصغر (۱۳۹۶). *سازآوای کردی*. کرمانشاه: انتشارات دیباچه.
نظری، اشکان (۱۳۹۵). بررسی فرهنگی و ساختاری موسیقی مقامی کردستان عراق، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، تهران: دانشگاه هنر تهران
نظری، اشکان (۱۳۹۷). بررسی مفهوم و ساختار مدال مقام در موسیقی کردستان عراق (تجزیه و تحلیل دو مقام الله ویسی و آی آی). *نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۹ (۱۷)، ۱۲۳-۹۹.
نقیب‌سردشتی، بهزاد (۱۳۸۵). *نگرشی بر سازشناسی موسیقی کردی*. تهران: انتشارات توکلی.
نیکیتین، واسیلی (۱۳۶۶). *کرد و کردستان*. ترجمه‌ی محمد قاضی، تهران: انتشارات نیلوفر.
ویسی، هیوا (۱۳۹۸). نقدی بر تقسیم‌بندی شاخه‌های زبان کردی بر مبنای حوزه جغرافیایی. *پژوهشنامه ادبیات کردی*، ۵ (۸)، ۱۴۰-۱۲۵.

References

Denzin, N. K. and Lincoln, Y. S. (ed 2005). The sage Handbook of *Qualitative Research* (Third Edition), Thousand Oaks: Saga Publications.

Longworth, M. D. (1907). *Popular poetry of the Baloches*. London.

Sacks, A. M. (2016). "A Comparative History and the Importance of Chamber Music". *Capstone Projects and Master's Theses*. 542.

Sicca, L. M. (2000). Chamber music and organization Theory: some Typical organizational phenomena seen under the Microscope, *studiesin cault. orgs. And socs*., 2000, vol. 6, pp.145-168.

Stoupa, E. P. (2019). Music in the Arab World: Performing Tarab. *Centre for Mediterranean, Middle Est and Islamic Studies of the University of Pelponnese*.